انیس شناسی

انیس شناسی

مرتبہ

پروفیسر گوپی چند نارنگ
صدر شعبۂ اُردو
جامعہ ملیہ اسلامیہ

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
گلی عزیز الدین وکیل۔ ڈاکٹر مرزا احمد علی مارگ، لال کنواں دہلی۶

ANIS SHANASI

EDT. BY

PROF. GOPI CHAND NARANG

سالِ اشاعت : ۱۹۸۱ء

تعداد : ۱۰۰۰

قیمت : ۵۰ روپے

سرورق: خلیق ٹونکی

مطبع : گلوب آفسٹ پریس، دہلی ۱۱۰۰۰۶

محمد مجتبیٰ خاں، پروپرائٹر ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۱۱۰۰۰۶ نے
مرکزی انیس صدی کمیٹی کے لیے شائع کیا۔

فہرست

حرفِ آغاز

زندہ قوموں کی یہ روایت ہے کہ وہ اپنے گذشتہ اربابِ کمال کو فراموش نہیں کرتیں اور ان کی یاد کو مناسب طریقوں سے تازہ کرتی رہتی ہیں۔ بڑی خوشی کی بات ہے کہ ہماری قوم کی اس جماعت نے جس کی زبان اُردو ہے، انیسؔ صدی یعنی اُردو مرثیہ گویوں کے سرتاج میر انیس کی صدسالہ برسی بڑے اہتمام سے مناکر اپنے زندہ ہونے کا ثبوت دیا ہے۔ میر انیسؔ اُردو کے چوٹی کے شعرا میں شمار ہوتے ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے فرمایا ہے کہ انیسؔ کے مرثیے اور غالب کی غزلیں عالمی ادب کو اُردو کی دین ہیں۔ میر انیسؔ نے اپنے مرثیوں کے ذریعے اُردو شاعری کو سوز و گداز و اخلاقی بلندی کی دولت عطا کی۔ انھوں نے مرثیے کو اتنی وسعت دی کہ وہ جذبات نگاری، منظر کشی، رزمیہ، ڈراما سبھی کا گلدستہ اور فکر و فن کا ایک جلوۂ صد رنگ بن گیا۔

میر انیسؔ کا انتقال ۲۹ رشوال ۱۲۹۱ھ مطابق دسمبر ۱۸۷۴ء کو لکھنؤ میں ہوا تھا۔ جنوری ۱۹۷۱ء میں مرکزی انیسؔ صدی کمیٹی کا قیام عمل میں آیا اور اس کا مقصد تھا کہ میر انیسؔ جیسے عظیم شاعر کی وفات کی صدی ان کے شایانِ شان منائی جائے۔

انیسؔ صدی تقریبات کا آغاز ایک کل ہند سیمینار سے ۲۲ راپریل ۱۹۷۵ء کو ایوانِ غالب نئی دہلی میں ہوا۔ اس دو دن کے سیمینار میں ہندستان کے ممتاز ادیبوں اور ناقدوں نے میر انیسؔ کے کلام اور ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔ اگلے سال، ۷ رمارچ ۱۹۷۶ء کو انیسؔ صدی کمیٹی نے ہند و پاک انیسؔ صدی سمپوزیم کا غالب اکیڈمی میں انعقاد کیا۔ سمپوزیم کا افتتاح پروفیسر

نورالحسن صاحب نے فرمایا۔ پروفیسر نورالحسن کے ہاتھوں انیس صدی سلسلے کی پہلی مطبوعہ کتاب "مہاکوی انیس" مرتبہ بیگم صالحہ عابد حسین کی رسم اجرا عمل میں آئی جسے بھارتیہ گیان پیٹھ نے دیوناگری میں شائع کیا ہے۔ یہ دونوں علمی اجتماع مرکزی انیس صدی کمیٹی کے سکرٹری پروفیسر گوپی چند نارنگ کے زیرِ اہتمام شعبۂ اُردو، جامعہ ملّیہ اسلامیہ کے اشتراک و تعاون سے نہایت وسیع پیمانے پر منعقد ہوئے۔ ہندو پاک سمپوزیم میں جناب رشید الدین سابق ڈائرکٹر جنرل ریڈیو پاکستان نے شرکت کی اور اپنی تقریر میں انیس کو خراجِ تحسین پیش کیا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اور جناب انتظار حسین جو پاکستان سے مدعو کیے گئے تھے، بوجوہ نہ آسکے مگر انھوں نے اپنے مقالے بھجوا دیے تھے جو پڑھے گئے۔ سمپوزیم کے دو اجلاس ہوئے جن میں ملک کے متعدد ممتاز ادیبوں اور نقادوں نے مقالے پڑھے۔ زیرِ نظر مجموعہ انھیں مقالات پر مشتمل ہے جسے پروفیسر گوپی چند نارنگ نے نہایت محنت اور سلیقے سے مرتّب کیا ہے۔ امید ہے انیؔس کے فکر و فن کی بلندی سے ملک کو روشناس کرانے میں یہ مجموعہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گا۔

انیس صدی کے سلسلے میں ۱۹۷۵ء میں حکومتِ ہند کے محکمۂ ڈاک و تار نے انیس صدی یادگاری ٹکٹ جاری کیا۔ آل انڈیا ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے انیس کے بارے میں مختلف پروگرام پیش کیے۔ ظاہر ہے کہ کمیٹی کا سب سے اہم کام انیس کے کلام کی اشاعت ہے جس کے لیے ہمیں حکومتِ ہند اور ترقیِ اُردو بورڈ کا تعاون حاصل ہے۔ اس سلسلے کی پہلی دو کتابیں مراثیِ انیس کا نمائندہ انتخاب ہیں۔ اس انتخاب کی پہلی جلد "انیس کے مرثیے" بیگم صالحہ عابد حسین نے مع دیباچہ، مقدمہ اور فرہنگ مرتب کی ہے، دوسری جلد بھی بیگم صالحہ عابد حسین نے مرتب کی ہے اور حال ہی میں منظرِ عام پر آئی ہے۔ انیس کے غیر مطبوعہ مراثی کو شائع کرنے کے لیے نظام ٹرسٹ نے پچاس ہزار روپے کا گرانقدر عطیہ دیا تھا۔ یہ کام جناب نائب حسین نقوی نے شروع کیا تھا اور اب جناب شہاب سرمدی اسے انجام دے رہے ہیں۔ انیس کے سلاموں

اور رباعیوں کے مجموعے جناب علی جواد زیدی نے پُرمغز مقدموں کے ساتھ تیار کیے ہیں، اور ترقی اُردو بیورو سے اسی سال کے دوران شائع ہو جائیں گے۔ انیس صدی کمیٹی نے طے کیا تھا کہ انیس کی حیات اور شخصیت پر بھی ایک کتاب لکھوائی جائے۔ اس کے لیے پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب مرحوم سے درخواست کی گئی تھی۔ مرحوم انیسیات کے ممتاز ترین ماہر اور دراصل انیس صدی تحریک کے روحِ رواں تھے۔ افسوس کہ وہ حیاتِ انیس لکھنے کا کام انجام نہ دے سکے۔ اب اس کی ذمہ داری ڈاکٹر نیّر مسعود نے لی ہے اور انھوں نے اس کا خاصا حصّہ مکمل کر لیا ہے۔ میر انیس کے مزار اور مکان کے سلسلے میں لکھنؤ کی انیس صدی کمیٹی نے کافی پیش رفت کی ہے جس کے لیے پوری اردو دنیا ان کی ممنون ہے۔

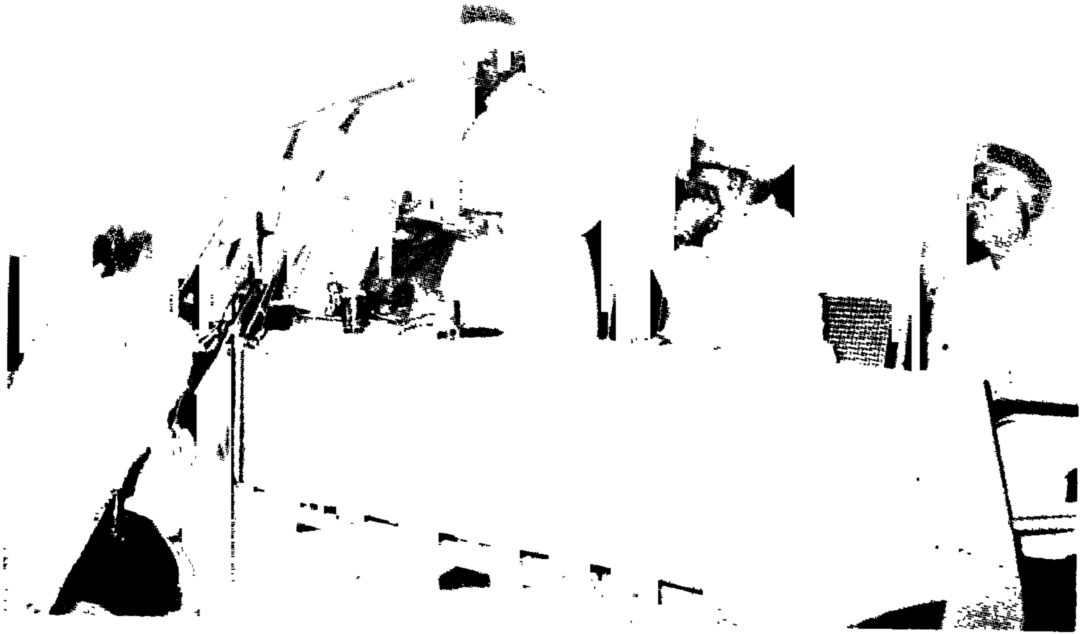
آخر میں مجھے ان تمام کرم فرماؤں اور اداروں کا شکریہ ادا کرنا ہے جن کی امداد، رہنمائی اور مشوروں سے ہمارا کام آگے بڑھ سکا۔ افسوس ہمارے کرم فرماؤں میں سے بعض اس دنیا میں موجود نہیں رہے، بالخصوص جناب فخرالدین علی احمد (صدر جمہوریۂ ہند) جنھوں نے ہمارے پہلے سیمینار کا افتتاح فرمایا تھا، جناب نواب علی یاور جنگ (گورنر مہاراشٹر)، جناب ڈاکٹر عبدالعلیم (چیرمین، ترقی اُردو بورڈ) جنھوں نے ہمارے کام میں گہری دلچسپی لی۔ انیس صدی کمیٹی کے کام میں ڈاکٹر سید عابد حسین کی خاص حیثیت تھی۔ انھوں نے قدم قدم پر مدد فرمائی اور رہنمائی کا حق ادا کیا۔ افسوس کہ وہ بھی اب ہم میں موجود نہیں۔

ہز ہولی نس ڈاکٹر سیدنا محمد برہان الدین اور جناب مصطفیٰ رشید شروانی کی بروقت مالی امداد سے ہم اپنا کام شروع کر سکے۔ ہم ان کے حد درجہ شکر گزار ہیں۔ ترقی اُردو بیورو اور اس کے موجودہ نائب صدر پروفیسر آل احمد سرور اور ڈائرکٹر جناب شمس الرحمٰن فاروقی کے بھی شکر گزار ہیں کہ انھوں نے ہماری کمیٹی کی تیار کرائی ہوئی انیس یادگاری کتابوں کی طباعت اور اشاعت کے کام کو آگے بڑھایا۔ حکومتِ ہند اور محکمۂ ڈاک و تار اور آل انڈیا ریڈیو ٹیلی ویژن کی معاونت اور اشتراک کا بھی میں دل سے اعتراف کرتا ہوں۔ بھارتیہ گیان پیٹھ کا بھی میں

مشکور ہوں جنھوں نے ہماری سب سے پہلی کتاب دیوناگری میں شائع کی۔ آخر میں اپنے تمام ساتھیوں خصوصاً جناب مالک رام، جناب علی جواد زیدی، بیگم صالحہ عابد حسین، پروفیسر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر صدیق الرحمٰن قدوائی اور ڈاکٹر خلیق انجم کی خدمت میں پُرخلوص شکریہ پیش کرتا ہوں اور بھارتیہ گیان پیٹھ اور شعبۂ اُردو جامعہ ملّیہ اسلامیہ کا شکرگزار ہوں کہ ان سب کے تعاون و اشتراک کے بغیر یہ اہم اور مشکل کام انجام نہ پا سکتے تھے۔

بشیر حسین زیدی

(کرنل سیّد بشیر حسین زیدی)
صدر مرکزی انیس صدی کمیٹی



صدر جمہوریۂ ہند، جناب فخر الدین علی احمد (مرحوم) انیس صدی سیمینار کا افتتاح کرتے ہوئے۔
(بیٹھے ہوئے) جناب مالک رام، کرنل بشیر حسین زیدی، ڈاکٹر عبد العلیم، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر گوپی چند نارنگ۔



پروفیسر نورالحسن، سابق مرکزی وزیر تعلیم، خطبۂ صدارت پیش کرتے ہوئے۔
(بیٹھے ہوئے) کرنل بشیر حسین زیدی، ڈاکٹر عبدالعلیم، پروفیسر آل احمد سرور، پروفیسر گوپی چند نارنگ۔

آل احمد سرور

انیس کی شاعرانہ عظمت

یادش بخیر، آج سے تقریباً پچیس برس پہلے کا ذکر ہے۔ مولانا آزاد، غالب کے مزار کے قریب، ۱۵/ فروری کو یوم غالب کی صدارت کر رہے تھے۔ مولانا نے اردو شاعری کے سرمائے کی قدر و قیمت کا جائزہ لیتے ہوئے فرمایا کہ کسی شاعری کی عظمت اور بلندی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ اس کا کتنا حصہ عالمی ادب کو ایک عطیہ ہے۔ اس کے بعد اُنھوں نے یہ خیال ظاہر کیا کہ انیس کے مرثیے اور غالب کی غزلیں، یقیناً عالمی ادب کو اُردو شاعری کی دین ہیں۔ اس خیال سے مشکل سے ہی کوئی صاحبِ ذوق اور صاحبِ نظر انکار کی جرات کرے گا۔

ہماری شاعری میں میرؔ، سوداؔ، نظیرؔ، انیسؔ، غالبؔ، اقبالؔ، ہر لحاظ سے قدرِ اوّل کے شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ یہاں یہ مسئلہ اٹھانا بے موقع ہوگا کہ ان میں کون سب سے بڑا ہے۔ بڑائی کی تعریف آسان نہیں۔ اس میں بلندی یعنی تخیل کی بلندی کا ہی سوال نہیں، وسعت یعنی دائرۂ خیال کی وسعت اور گہرائی یعنی فطرت انسانی کے سربستہ رازوں کا انکشاف، سبھی آجاتے ہیں۔ شاعری کی بڑائی میں صرف موضوع کی بڑائی کا سوال نہیں، موضوع کی تخیلی ترجمانی، خیال کو محسوس خیال بنانے کی قدرت، فکر کو

جذبے کی آنچ عطا کرنے کی صلاحیت، لفظ کو گنجینۂ معنی بنانے کی اہلیت، زبان پر فتح اور زبان کے ساز کو سوز بنانے کی قدرت، مانوس جلووں میں انوکھاپن اور اجنبی مناظر میں مانوس پہلو دکھانے کی سکت، سبھی کچھ ہے۔ اس سلسلے میں ٹی ایس ایلیٹ کا ایک قول بھی اہمیت رکھتا ہے۔ اپنے مضمون "مذہب اور ادب" میں وہ کہتا ہے کہ "ادب میں عظمت صرف ادبی معیاروں سے نہیں پرکھی جا سکتی۔ مگر ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ کیا ادب ہے اور کیا ادب نہیں ہے، صرف ادبی معیاروں سے ہی طے کیا جا سکتا ہے۔" اس سے ثابت یہ ہوا کہ ادب میں پہلی اور بنیادی شرط ادبیت ہے شاعری میں شعریت۔ لیکن شعریت کے جس نظارۂ جمال پر ہم وجد کرتے ہیں اس میں زندگی کی دوسری قدریں بھی آسکتی ہیں اور آتی ہیں۔ شعر اخلاقی بھی ہو سکتا ہے اور سیاسی بھی اور مذہبی بھی۔ لیکن شاعری نری صحیفۂ اخلاق یا صرف سیاست کی دستاویز یا مذہب کی پیروکار نہیں ہے۔ ہاں اگر یہ شاعری ہو تو اس سے جو کیفیت ملتی ہے، جو بصیرت حاصل ہوتی ہے، زندگی کی معنویت اور حیات و کائنات کے اسرار کی جو مخصوص آگہی ہاتھ آتی ہے، وہ مذہب، اخلاق، سیاست، کسی سرچشمے سے فیض حاصل کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے۔

اردو ادب میں، دوسرے ادبیات کی طرح، چوں کہ ایک مدت تک ادب کو مذہب یا اخلاق کا خادم سمجھا گیا۔ حالی بھی شاعری کو اخلاق کا نایب مناب یا قائم مقام کہتے تھے، اس لیے ادب کی اپنی مخصوص بصیرت، اس کی مخصوص آگہی اور اس کی اپنی خود مختار حیثیت پر زور دینے والے بھی بعض اوقات اُن بنیادوں کو نظر انداز کرنے لگے جو تہذیب کی بنیادیں ہیں، جو اجتماعی لاشعور کے نہاں خانوں سے لے کر سماج کے قصر و ایوان تک جاری و ساری ہیں۔ پھر یہ بھی ہوا کہ "مغرب" میں سیکولرزم کے فروغ نے مذہب کو کچھ فرسودہ اور دقیانوسی قرار دے دیا اور مذہبی شاعری کو بھی؛

خواہ کیسی اچھی شاعری کیوں نہ ہو زندگی سے فرار یا نشے اور نجات کی شاعری کہہ کر اُسے آج کی زندگی اور اس کے تقاضوں سے بے گانہ سمجھنے کی لے بڑھنے لگی۔ آزادی سے کچھ قبل کی تنقید میں اقبال کی شاعری جس کا سرچشمہ مذہب و اخلاق ہے، اسی روش کا نشانہ بنی تھی۔ خود اقبال نے انیس و دبیر کی مرثیہ گوئی کو زوال آمادہ شاعری کہا تھا۔ لیکن جیسے جیسے ادب کی مخصوص بصیرت کا عرفان بڑھتا جاتا ہے، ویسے ویسے شاعری اور اس میں عظمت کے لیے کسی مخصوص سیکولر نظام یا کسی مخصوص مذہبی یا اخلاقی نظام کی چھاپ ضروری نہیں سمجھی جاتی، نہ سیاست، مذہب یا اخلاق سے انکار ضروری سمجھا جاتا ہے بلکہ شاعری اور اس کی گہرائی اور گیرائی، اس کی بلندی اور اس کی تہ داری، اس کی خصوصیت میں عمومیت یا ابدیت، اس کی پیکر تراشی، اس کے استعارات، اس کی خلاقی، اس میں اس فارم کی موجودگی جو نامیاتی یا معنی خیز فارم ہے، دیکھی اور دکھائی جاتی ہے۔ خواہ اس کا سرچشمہ مذہب ہو یا اخلاق یا سیاست یا کوئی نظام فکر۔ میرے نزدیک یہی نقطہ نظر جامع بھی ہے اور شعر و ادب کو سمجھنے کے لیے مفید بھی۔ مثلاً رومی یا انیس یا اقبال ہوں یا کالی داس اور تلسی داس، یا دانتے، ملٹن اور ایلیٹ ان میں سے کسی کی شاعری صرف اس وجہ سے بڑی نہیں کہ ان کا سرچشمہ مذہب ہے اور نہ اس وجہ سے ناقابل توجہ ٹھہرتی ہے کہ وہ مذہب سے اپنی غذا لیتی ہے۔ اس طرح سے اگر کوئی اشتراکی فکر پہ اپنی بنیاد رکھتا ہے تو صرف اس کی وجہ سے وہ بڑا شاعر یا ادیب نہیں بن جاتا۔ ادب میں نظریے کا بھی جواز ہے اور بغیر نظریے کے بھی اچھا ادب پیدا کیا جا سکتا ہے اور کیا گیا ہے۔ اس طرح کوئی مخصوص نظریۂ زندگی ادب کی شریعت میں حرام نہیں ہے ہر نظریۂ زندگی کی اس میں گنجایش ہے۔ غالب کے ایک شعر سے ہم اس نکتے کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں ؎

ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جُدا جُدا ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

اس لیے انیس یا اقبال کی شاعری اس وجہ سے عظیم نہیں ہے کہ اس کا سرچشمہ مذہب ہے اور نہ اس کی وجہ سے اس کی عظمت میں کوئی خلل آتا ہے۔ شاعری میں بنیادی چیز عشق یا اپنے جذبے سے وفاداری ہے خواہ وہ مجازی ہو یا حقیقی، وہ لگن ہے جو ایک عقیدہ دیتی ہے، خواہ وہ عقیدہ بت گری سکھائے یا بت شکنی۔ وہ سپردگی ہے جو اپنے ساتھ اپنے پڑھنے والے یا سننے والے کو بھی بہالے جائے۔ شاعری نہ سائنس ہے نہ فلسفہ نہ تاریخ۔ اس کی سچائی علوم کی سچائی سے مختلف، زیادہ داخلی، جذباتی، ایک پرواز میں نہ سپہر کی سیر کرنے والی اور ذرات کا دل چیر کران کا لہو دیکھنے والی، عام سچائیوں سے زیادہ پُراسرار اور زیادہ گمبھیر، اور اجازت دیجیے تو عرض کروں کہ اپنی جگہ زندگی کا ایک ایسا عرفان دینے والی سچائی ہے جو نہ کسی دوسرے عرفان سے کمتر ہے نہ بہتر۔ مگر اپنی الگ قدر و قیمت رکھتی ہے جس کا کوئی اور بدل نہیں۔

ان معروضات کی روشنی میں انیس کی شاعری کی عظمت کو دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ انیس نے اپنے سلاموں اور مرثیوں میں وہ شاعری کی ہے جس میں بقول حالی "حیرت انگیز جلووں" کی کثرت ہے، جس میں زبان پر فتح ہے، جن میں شاعر کی قادر الکلامی، جذبے کی ہر لہر اور من کی ہر موج کی عکاسی کر سکتی ہے، جس میں رزم کی ساری ہماہمی اور بزم کی ساری رنگینی، لہجے کا ہر اتار چڑھاؤ اور فطرت کا ہر نقش نظر آتا ہے۔ ان کا یہ دعویٰ کسی طرح بے جا نہیں:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں　　قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرے کی چمک مہرِ منور سے ملا دوں　　کانٹوں کو نزاکت میں گل تر سے ملا دوں

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

لیکن انیس کے مطالعے کے لیے کچھ آداب کو برتنا ضروری ہے اور یہ آداب صرف انیس

کے سلسلے میں ہی ضروری نہیں ہیں، ہر شاعر کے مطالعے کے لیے ضروری ہیں۔ سب سے پہلے ہمیں اس ادبی روایت کو ذہن میں رکھنا ہے جس نے مرثیے کو جنم دیا اور جس نے انیس کو پیدا کیا۔ دوسرے ہمیں اس ماحول کو پیش نظر رکھنا ہے جس میں انیس سانس لیتے تھے اور جس میں وہ مرثیے لکھتے اور پڑھتے تھے۔ اُردو شاعری کے آغاز سے نوحے، بَین اور مرثیے لکھے جاتے تھے مگر ان کی ادبی اہمیت سوؔدا کے مراثی سے شروع ہوتی ہے اور دلگیرؔ، ضمیرؔ، فصیحؔ، خلیقؔ تک یہ صرف مرثیے نہیں رہتے، ایک ایسی نظم بن جاتے ہیں جس میں مرثیت کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے انیس نے اس نظم کو جلوۂ صد رنگ بنا دیا مگر مرثیت سے اس کا رشتہ مضبوط رکھا۔ ماحول کے سلسلے میں یہ بات اہم ہے کہ انیس کے یہ مرثیے مجلسوں میں سنائے جاتے تھے اور شاعر مجلس کے ردِّعمل کو پہچانتا تھا اور شاعر اور اس کے سامعین میں براہ راست ایک ذاتی رشتہ تھا۔ اگر اس بات پر غور کیا جائے کہ انیس نے مسدس سے کیوں اتنا کام لیا تو یہ نکتہ بھی واضح ہو جائے گا کہ ہر بند کے چار مصرعے سامعین کو متوجہ کرنے کے لیے ہیں اور متوجہ کرنے کے لیے اکثر ایک بات کو کئی مثالوں سے واضح کرنا ہوتا ہے اور پھر بیت یا ٹیپ میں پورے خیال کو سمیٹ کر ایک ایسی منزل پر لانا ہوتا ہے جو پورے سفر کا ایک سنگ میل بن جاتی ہے۔ انیس کے مرثیے خلوت میں پڑھنے کے لیے نہیں لکھے گئے تھے۔ وہ مجلسوں میں سنانے کے لیے لکھے گئے تھے۔ اس لیے اس میں تقریر یا خطابت کی جھلک بھی ہے۔ انیس کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مجلسوں کے ماحول کی ساری پابندیوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اور انھیں برتتے ہوئے اس قدر آزاد شاعری کی۔ انہوں نے وہ تمام آداب برتے جو ان سامعین کو متاثر کرنے کے لیے ضروری تھے۔ انھوں نے مذہبی جذبات سے اپیل کی۔ انھوں نے رعایت لفظی سے کام لیا۔ انھوں نے صنائع اور بدائع

کا سہارا لیا۔ انہوں نے ہر جگہ تاریخ کا التزام نہیں کیا، روایات سے بے تکلف فائدہ اٹھایا۔ کلیم الدین احمد نے ان کے مرثیوں میں عربی فضا کے فقدان کا ماتم کیا ہے اور طنزاً کہا ہے کہ امام حسین عرب کے ایک ہیرو نہیں لکھنؤ کے دولہا معلوم ہوتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی نے بھی یہ تسلیم کیا ہے کہ انیس نے اشخاص مرثیہ کی جو سیرت دکھائی ہے وہ نہ خالص عربی ہے نہ بالکل ہندوستانی بلکہ دونوں کا ایک ایسا مجموعہ ہے جس میں ہندوستانیت عربیت سے زیادہ نمایاں ہے، میرے نزدیک یہ انیس کی کمزوری نہیں طاقت ہے۔ انیس اگر اپنے سامعین کی استعداد ذہنی، ان کے تخیل کے حدود، ان کے جذبات کے دائرۂ کار کو ملحوظ نہ رکھتے تو وہ یہ درد و اثر، یہ جادو، یہ کیفیت پیدا نہیں کر سکتے تھے۔ وہ شعر کہہ رہے تھے، تاریخ نہیں لکھ رہے تھے۔ بقول رینی ویلک (RENE VELLEK) افسانویت FICTIONALITY ایجاد اور تخیل ادب کے امتیازی خواص ہیں۔ انیس کے مرثیوں میں اس افسانویت، ایجاد اور تخیل کا قدم قدم پر ثبوت ملتا ہے۔ سہولت کے لیے آپ اسے مبالغہ کہہ لیجیے مگر مبالغہ شعر میں حسن ہے۔ یہ شاعرانہ ایجاد یا شاعرانہ مبالغہ ہی بالآخر نظم کو ایک ایسا جذباتی شعلہ بنا دیتا ہے جس کی آنچ ہڈیوں تک پہنچتی ہے۔ انیس اپنی ادبی روایت اور اپنے ماحول کا ہر قدم پر خیال رکھتے ہیں مگر وہ اس میں بند نہیں ہیں۔ انیس کا جادو آج بھی چلتا ہے۔ ان کی اپیل آج بھی ویسی ہی ہے جیسی ان کے زمانے میں تھی کیوں کہ انہوں نے امام حسین اور ان کے رفیقوں کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ زندگی کی ابدی قدروں کے علم بردار نظر آتے ہیں۔ ان میں فوقِ فطری خصوصیات بھی ملتی ہیں مگر وہ گوشت پوست کے انسان ہیں۔ ان کے جذبات ہم سمجھ سکتے ہیں اور ان سے متاثر ہو سکتے ہیں۔ خود امام حسین کی شخصیت، جو سقراط، حضرت عیسیٰ اور ہمارے دور میں گاندھی جی کی یاد دلاتی ہے، اپنے اندر ایک آفاقیت رکھتی ہے جس کی اپیل کسی مخصوص مذہب یا ملت

تک محدود نہیں۔ بقول اقبال۔

حقیقتِ ابدی ہے مقامِ شبیری
بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

اگر ایلیٹ کی بڑی شاعری کی اُس تعریف کو ہم ذہن میں رکھیں جس کا میں اوپر ذکر کرچکا ہوں تو شاعری کے سارے معیاروں پر انیس پورے اترتے ہیں اور ان کی شاعری میں عظمت اس لیے ہے کہ وہ زندگی کی بعض بڑی قدروں کے علم بردار ہیں۔ یہ قدریں اخلاقی قدریں ہیں اور ان ہی کی بنا پر حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں کہا تھا کہ "جس اعلیٰ درجے کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیے میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی میں بھی مشکل سے ملے گی" یہاں یہ بات عرض کر دینا ضروری ہے میں انیس کی عظمت کا ان کے اخلاقی نقطۂ نظر یا اخلاقی مواد کی وجہ سے قائل نہیں ہوں کہ بلکہ اس اخلاقی مواد کے فکر اور فن کی توانائی یا تخیلی ہم آہنگی کی وجہ سے شعر میں ڈھل جانے یا ایک عربی نقاد کے الفاظ میں لفظ کے دنیا بن جانے کی وجہ سے ان کا قائل ہوں۔

انیس کے یہاں لفظ دنیا کیسے بنتا ہے۔ اس کے لیے ان کے مرثیوں سے کچھ مثالیں دینی پڑیں گی۔ غزل میں آسانی یہ ہے کہ اس کا ایک شعر مثال کے لیے کافی ہوتا ہے۔ مسدس کے چند بند بھی وقت اور جگہ لیتے ہیں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ کہیں کہیں ایک یا دو مصرعوں سے بھی کام چلاؤں۔ سب سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ انیس اپنے مرثیوں میں کن باتوں کو پیش نظر رکھتے تھے۔ پھر ہمیں یہ پرکھنے میں آسانی ہو گی کہ وہ خود اپنے معیاروں پر کس حد تک پورے اترے اور ہمارے نزدیک یہ معیار کافی ہیں یا نہیں 'چیزے دگر' کی بھی ضرورت ہے۔ مرثیے میں ان کا مقصود یہ ہے:

روز مرہ شرفا کا ہو، سلاست ہو وہی — لب و لہجہ وہی سارا ہو، متانت ہو وہی

سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چُست ہوں، مضمون بھی عالی ہوئے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہوئے
بزم کا رنگ جدا، رزم کا میداں ہے جدا یہ چمن اور ہے، زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں ہے جدا
دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں، توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رقّت بھی ہو، تعریف بھی ہو

درد کی باتیں، مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں، مصائب، رقّت تو خیر بیان ہونے تھے مگر قابل غور یہ بات ہے کہ زور انیس یہاں فن پر دیتے ہیں جس میں شرفا کا روزمرّہ، موقع و محل کے مطابق عبارت لفظوں کی چستی اور مضامین کی بلندی، رزم و بزم دونوں کے الگ الگ تقاضوں کا احترام اور سب سے بڑھ کر دلوں کے محظوظ ہونے کا التزام، بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے یہ بھی دعویٰ کیا ہے کہ کسی نے اس طرح عروس سخن کو نہیں سنوارا اور جوہری بھی اس طرح موتی نہیں پرو سکتا۔ یہاں آتش کی مرصّع سازی کی طرف خود بخود دھیان جاتا ہے۔ حالی نے اپنے مقدمہ شعر و شاعری میں لکھا ہے کہ "آج کل شاعر کے کمال کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاتا ہے کہ اس نے اور شعراء سے کس قدر زیادہ الفاظ خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کیے ہیں۔ اگر ہم بھی اس کو معیار کمال قرار دیں تو بھی میر انیس کو اردو شعرا میں سب سے برتر ماننا پڑے گا۔ اگرچہ نظیر اکبرآبادی نے شاید میر انیس سے بھی زیادہ الفاظ استعمال کیے ہیں مگر اس کی زبان کو اہل زبان کم مانتے ہیں۔ بخلاف میر انیس کے اس کے ہر لفظ اور ہر محاورے کے آگے سب کو سر جھکانا پڑتا ہے" اس سے قطع نظر کر نظیر کی زبان

کو اہل زبان کم مانتے ہیں اور اس میں اہل زبان کا قصور زیادہ ہے نظیرؔ کا کم، کیوں کہ نظیرؔ کے تجربات کی اہمیت اور ان کی عام بلکہ عامیانہ زبان کی طاقت سے آج کوئی ادب کا طالب علم انکار نہیں کر سکتا۔ مگر الفاظ کو خوش سلیقگی اور شائستگی سے استعمال کرنا، بہر حال ایک قابل قدر ادبی معیار ہے لیکن اس سے بڑا معیار موقع و محل کے مطابق الفاظ کا استعمال ہے اور انیس کے یہاں یہ صفت بھی موجود ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس نے دُرست کہا ہے کہ شاعری لفظوں کا کھیل ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ یہ صرف لفظوں کا کھیل ہے مگر لفظ کس طرح دنیا بنتا ہے، اس کی چند مثالیں انیس کے کلام سے دیکھیے:

شیفتہؔ نے انیس کے اس مشہور مرثیے کو سن کر جس کا پہلا مصرعہ ہے ع

آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے

کہا تھا کہ انیس نے ناحق مرثیہ لکھا۔ ان کا یہ مصرعہ ہی ہمیں ایک خاص عالم میں پہنچا دیتا ہے۔ اس طرح کے کچھ اور مصرعے یا شعر ملاحظہ ہوں:

فرما سکے نہ یہ کہ شہ مشرقین ہوں   مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

امام کے ساتھیوں کی تشنگی اور تشنگی میں صبر کی تصویر دیکھیے:

پیاس ایسی تھی کہ آ آ گئی جاں ہونٹوں پر   صابر ایسے تھے کہ پھیری نہ زباں ہونٹوں پر

ان کی باتوں میں حلاوت اور شیرینی کا بیان دیکھیے:

شُبہے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں   بلبل چہک رہا ہے ریاض رسول میں

ایک جگہ فرماتے ہیں: شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

اور دوسری جگہ اس طرح ارشاد ہوتا ہے:

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

اس کے بجائے اس طرح کہیں کہ:

"کیا اوس نے بھرے ننھے کٹورے گلاب کے" اور "شبنم کو کھا کے اور بھی سبزہ ہرا ہوا"

تو صرف زبان کا ہی خون نہ ہوگا بلکہ شعریت جو لفظ کی مناسبت اور اس کی موسیقی دونوں کا مطالبہ کرتی ہے اور صرف معنی کو کسی طرح سمیٹ لینے کو کافی نہیں سمجھتی، رخصت ہو جائے گی۔

امام ننھے اصغر کی لاش دفن کر رہے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ماورائے سخن بات دیکھیے:

ننھی سی قبر کھود کے، اصغر کو گاڑ کے شبیرؑ اٹھ کھڑے ہوئے دامن کو جھاڑ کے

ایک اور جگہ یہ مضمون اس طرح ادا ہوا ہے:

بیٹھے نہیں زمیں پہ خزانے کو گاڑ کے
موت آئی اُٹھ کھڑے ہوئے دامن کو جھاڑ کے

گویا سب علایق اور رشتوں سے بلند ہو کر اب خدا کے حضور میں جانے والے ہیں۔

امام کی فریاد کا دشمنوں پر بھی یہ اثر ہوتا ہے۔

خم کر کے گردنیں شمر و سعد ٹل گئے
فولاد موم ہو گئے، پتھر پگھل گئے

اگرچہ بین مرثیہ کا ایک لازمی جُز ہے، مگر انیس کے یہاں بَین کا عنصر کم ہے، واقعہ نگاری، منظر نگاری اور جذبات نگاری زیادہ۔ خصوصاً انہوں نے جنگ کے معرکے، حریفوں کے مقابلے، گھوڑے اور تلوار کی تعریف، صبح کے منظر، گرمی کی شدت بی بی زینب، شہر بانو، بی بی صغرا، بالی سکینہ، عون و محمد، علی اکبر، عباس اور امام حسین کے جذبات کی جس طرح عکاسی کی ہے، وہ انھیں کا حصّہ ہے۔ مناظر میں وہ تشبیہات سے زیادہ کام لیتے ہیں اور اسی طرح گھوڑے، تلوار اور رزمیہ

کے دوسرے مواقع پر، مگر جذبات کے بیان، خصوصاً عورتوں کے جذبات کے بیان میں وہ محاورے سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ یہ واقعہ ہے کہ انیس کے یہاں ایسے الفاظ کی تعداد کافی ہے جو عربی کے ہیں یا فارسی کے اور فارسی اضافت کے ساتھ، مگر ان کے کلام کا بڑا حصّہ شیریں، فصیح اور اپنی ساخت میں نثر کے قریب ہے۔ میں شبلی کی طرح یہ تو نہیں کہوں گا کہ بہترین نظم وہ ہے جسے نثر نہ کرنا پڑے کیونکہ شاعری تخلیقی اظہار ہے اور نثر تعمیری اظہار۔ شاعری میں لفظ اکائی ہے اور نثر میں فقرہ یا جملہ۔ مگر یہ ضرور کہوں گا کہ جس طرح ورڈس ورتھ نے اپنے طور پر عام بول چال کی شعریت کو آشکار کیا، اسی طرح انیس نے کیا۔ لیکن یہ سمجھنا بہت بڑی غلطی ہوگی کہ انیس صرف محاورہ یا روزمرہ کے شاعر ہیں۔ وہ اس گُر کو جانتے ہیں کہ کس موقع پر کیسی زبان استعمال کرنی چاہیے مثلاً رجز میں فخر و مباہات، شوکت الفاظ کی متقاضی ہے، اس لیے امام حسین کہتے ہیں:

میں ہوں خالق کی قسم دوشِ محمد کا مکیں — میں ہوں سردارِ شبابِ چمنِ خلد بریں
مجھ سے روشن ہے فلک، مجھ سے منور ہے زمیں — میں ہوں انگشترِ پیغمبرِ خاتم کا نگیں

ابھی نظروں سے نہاں نور جو میرا ہو جائے
محفلِ عالمِ امکاں میں اندھیرا ہو جائے

ادبی مصوری کا کمال ان بصری تصویروں میں نظر آتا ہے:

برچھیوں اُڑتا تھا دب دب کے فرس رانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے

شامی فوج کی کثرت کا نقش ہمارے ذہن پر اس طرح مرتسم ہوتا ہے:

پیکِ خیال جا کے پھر آتا تھا راہ سے
پنہاں تھی کربلا کی زمیں سب نگاہ سے

جواں مردوں کا جوش ملاحظہ ہو :

بھالا سنبھالتا ہے کوئی جھوم جھوم کر
تنتا ہے کوئی تیغ کے قبضے کو چوم کر

ایک مصرعے میں ایک مکمل تصویر دیکھیے :

رُخ زرد ، دل میں درد ، بدن سرد، تشنہ کام

یا یہ تصویر ؎ پُتلی کا رعب سب پہ عیاں ہے جدائی میں
بیٹھا ہے شیر پنجوں کو ٹیکے ترائی میں

امام کی شہادت پر میرے نزدیک یہ بڑا ابلیغ شعر ہے

قرآن رحلِ زیں سے سرِ فرش گر پڑا
دیوارِ کعبہ بیٹھ گئی عرش گر پڑا

گھوڑے کی ایک حسین تصویر بھی ملاحظہ ہو :

پتلی جدھر سوار نے پھیری وہ مڑ گیا
اُترا بُراق بن کے پری بن کے اُڑ گیا

گھوڑے کی تعریف میں یہ بند بھی قابل غور ہے خصوصاً بیت میں جس طرح مضمون اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا ہے اس کی مثالیں شاذ ہی کہیں اور نظر آئیں گی :

پھرتا تھا کیا صفوں میں فرس جھوم جھوم کے
سرعت بلائیں لیتی تھی منھ چوم چوم کے
پامال تھے پرے، سپہ شام وروم کے
غل تھا یہ غول میں پسرِ سعدِ شوم کے
رخش ایسا روم و رے میں نہیں، شام میں نہیں
یہ شوخیاں تو ابلق ایّام میں نہیں

تلوار کے سلسلے میں انیس نے بڑی سحر طرازیاں کی ہیں ۔ کیٹس نے کہا ہے کہ حسین شے ہمیشہ باعث مسرت ہوتی ہے ۔ رابرٹ برجیز کہتا ہے کہ میں تمام حسین

چیزوں سے محبت کرتا ہوں ۔ میں انہیں ڈھونڈھتا ہوں اور ان کی پرستش کرتا ہوں ۔

انیس کی تلوار کا حسن ملاحظہ ہو ۔ رزمیہ میں تغزل کو کس طرح سمویا ہے :

کاٹھی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خو جُدا ۔۔۔ جیسے کنارِ شوق سے ہو خوب رو جُدا
مہتاب سے شعاع جدا ، گل سے بو جُدا ۔۔۔ سینے سے دم جُدا ، رگِ جاں سے گلو جُدا
گرجا جو رعد ، ابر سے بجلی نکل پڑی
محمل میں دم جو گھٹ گیا ، لیلی نکل پڑی

ایک دوسرا بند ہے ؎

دھارا یسی کہ رواں ہوتا ہے دھارا جیسے ۔۔۔ گھاٹ وہ گھاٹ کہ دریا کا کنارا جیسے
چمک ایسی کہ حسینوں کا اشارا جیسے ۔۔۔ روشنی تھی کہ گرے ٹوٹ کے تارا جیسے
کوندنا برق کا شمشیر کی ضو میں دیکھا
لیکن ایسا تو نہ دم خم مہِ نو میں دیکھا

اقبال نے بھی یہ منظر بیان کیا ہے ؎

ٹھہر ٹھہر کہ بہت دل کُشا ہے یہ منظر
ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیٔ شمشیر

تلوار کے جمال کی تصویریں آپ دیکھ چکے ، اب اس کے جلال کی تصویر دیکھیے بیت میں کس طرح ہیبت کا سماں باندھا ہے ۔

غُل تھا کہ وہ چمکتی ہوئی آئی یہ گری ۔۔۔ برچھی سے اڑ گئی وہ سناں ، یہ گرہ گری
ترکش کٹا ، کمانِ کیانی سے زہ گری ۔۔۔ یہ سر گرا ، وہ خود گرا ، یہ زرہ گری
آتی ہے لشکروں پہ تباہی اسی طرح
گرتی ہے برق قہرِ الٰہی اسی طرح

یا بہار صبح کا یہ منظر جس میں اصلیت کی بنیاد پر تخیّل کی گل کاریاں ہیں :

ٹھنڈی ہوائیں سبزۂ صحرا کی وہ لہک　　　شرمائے جس سے اطلس زنگاری فلک
وہ جھومنا درختوں کا، پھولوں کی وہ مہک　　　ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہریکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

گرمی کے اس بیان میں تخییل اور محاکات کی یہ دھوپ چھاؤں دیکھیے:

وہ لوں وہ آفتاب کی حدت وہ تاب وتب　　　کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب
خود نہرِ علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے تھے لب　　　خیمے تھے جو حبابوں کے تپتے تھے سب کے سب
اُڑتی تھی خاک، خشک تھا چشمہ حیات کا
کھولا ہوا تھا دھوپ سے پانی فرات کا

اور اس بند کے چوتھے مصرعے میں نازک خیالی ملاحظہ ہو:

آبِ رواں سے منہ نہ اُٹھاتے تھے جانور　　　جنگل میں چھپتے پھرتے تھے طائر اِدھر اُدھر
مردُم تھے سات پردوں میں عرق میں تر　　　خس خانۂ مژہ سے نکلتی نہ تھی نظر
گر چشم سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں
پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

لکھنؤ اسکول پر کچھ لوگوں نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اس نے ناسخیت کو بہت فروغ دیا اور اس کی وجہ سے اُردو شاعری اپنی سرزمین اور اپنے ماحول سے خاصی دور ہوگئی۔ ان معترضوں نے انیس کے مرثیے اور شوق لکھنوی کی مثنویاں نہیں پڑھیں انیس کے اثر سے ان کے خاندان نے شاعری کی زبان کو بول چال کے قریب رکھا۔ جب اقبال ۱۹۱۲ء میں لکھنؤ گئے تو پیارے صاحب رشید سے جو انیس کے نواسے تھے، ملنے گئے۔ اقبال نے پیارے صاحب رشید کو اپنی وہ مشہور غزل سنائی جس کا مطلع ہے ؎

کبھی اے حقیقتِ منتظر نظر آ لباسِ مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

اس پر پیارے صاحب نے حیران ہو کر پوچھا کہ کیا یہ اُردو ہے؟ یہ تو صحیح ہے کہ فکر کی زبان اور جذبے کی زبان میں فرق ہوتا ہے اور جب زبان معمولی شعرا کے یہاں کثرت استعمال سے چوسی ہوئی گنڈیری کی طرح ہو جاتی ہے تو کوئی نہ کوئی شاعر ارسطو کے ارشاد کی تعمیل میں استعاروں سے یا اجنبی الفاظ سے اُسے نئی توانائی عطا کرتا ہے۔ وہ زبان کو توڑتا مروڑتا بھی ہے اور اس کا مقصد اس طرح لفظ کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو نمایاں کرنا ہوتا ہے۔ یہی غالب اور اقبال کے رنگ کا جواز ہے۔ مگر رشید نے جس اُردو پن کی طرف اشارہ کیا تھا، اس میں انیس کا رول سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس اردو میں شوق قدوائی کی عالم خیال یا آرزو لکھنوی کی سُریلی بانسری کی طرح فارسی اضافت سے اجتناب ضروری نہیں۔ اس میں میر کی صالح روش کی پیروی کی گئی ہے جس میں حسب ضرورت فارسی تراکیب سے کام لیا گیا ہے، مگر مجموعی رنگ و آہنگ میں اردو پن جاری و ساری ہے۔ میر کے دو شعر اس نکتے کو واضح کر دیں گے۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہہِ شیشہ گری کا

کچھ نہ دیکھا پھر بجز یک شعلۂ پُر پیچ و تاب
شمع تک تو ہم نے دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

بلاشبہ انیس کی زبان انیسویں صدی کے لکھنؤ کے شرفا کی زبان ہے۔ اس میں آرائش و زیبائش اور رعایتِ لفظی اور دوسرے مناسبات کا التزام خاصا ملتا ہے لکھنؤ رعایت لفظی کا عاشق تھا اور انیس کو یہ احساس برابر رہا کہ "کیا کیا جائے لکھنؤ میں رہنا ہے" اس قسم کے اشعار ؎

اُلفتِ زُلف سے بھی پیچ میں تو آئے گا — خالِ رُخ دیکھا تو گھر خال سے لگ جائے گا

اپنی جانبازی کا غازی جو صلہ پاتا تھا
مسکراتا ہوا تسلیم کو جھک جاتا تھا

یا
ہوگیا جوڑ کے ہاتھوں کو جلاجل خاموش کیا بجاتے کہ بجا تھے نہ کسی شخص کے ہوش
امانت لکھنوی کے اثر اور لکھنوی آداب کی سخت گیری کو ظاہر کرتے ہیں۔ مگر یہ وہ داغ ہیں جن سے چاند کے حسن میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اپنے ادبی ماحول سے جو باغی ہوتا ہے اس کی بغاوت اور تجربے کی اہمیت ہوتی ہے مگر میری ناچیز رائے میں عظمت ان شعرا کے حصے میں آتی ہے جو روایت اور بغاوت کو فن کے ایک تاج محل میں یکجا کرتے ہیں۔ نظیر اور حالی کی اہمیت مسلّم ہے اور انیس اور اقبال کی عظمت۔

انیس کے مراثی کو ایپک کے معیار پر پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے، بلاشبہ ان میں ایپک کے عناصر موجود ہیں، مگر مرثیے ایپک نہیں ہیں، EPISODE یا ایپک پارے ہیں۔ ان کا جواز ایک مجلس میں سننے اور سنانے کی مدت ہے اور مسدس کے فارم میں سامعین کے ذہن کو متوجہ رکھنے کی صلاحیت! انیس کے مراثی میں بیان کی روانی مسلّم ہے مگر یہ روانی ایک ہموار سطح پر چلنے کی نہیں ہے، برابر کی سیڑھیوں پر ہموار قدموں کی روانی ہے۔ اس کا نبھانا آسان نہیں۔ غالب جیسا قادرالکلام شاعر بھی اسے بھاری پتھر سمجھ کر چوم کر چھوڑ دیتا ہے۔ صفی، چکبست اور اقبال نے اسے کامیابی سے نبھایا۔ مگر یہ ملحوظ رہے کہ ان کی نظمیں بھی بڑے مجمعوں میں سنائی جاتی تھیں۔ اقبال نے بالآخر ترکیب بند کا سہارا لیا۔

انیس نے یہ واضح کر دیا کہ قافیہ شعر کی روانی میں حارج نہیں ہوتا بلکہ اس کے ترنم میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ قافیہ شعر میں بنیادی حیثیت رکھتا ہے مگر یہ مسلّم ہے کہ پہلے کسی مخصوص آواز کی توقع پیدا کر کے اور پھر اس کی تکرار کر کے، شاعر شعر کی خوش آہنگی میں اضافہ کرتا ہے۔ قافیہ حسن نہیں ہے مگر حسن کا زیور ضرور ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جب اس کی سخت گیری اور آمریت کے خلاف بغاوت ہوئی تو انگریزی طرز پر STANZA وجود میں آیا اور پھر قافیہ کو شعر کے آخر سے ہٹا کر اندرونی قافیے سے کام لیا گیا۔ اس زمانے کی اکثر آزاد نظموں خصوصاً فیضؔ کی حالیہ نظموں میں اندرونی قافیے سے بڑا کام لیا گیا ہے۔ بات یہ ہے کہ ذہن انسانی یکسانیت سے اُکتا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بنی اسرائیل روز روز من وسلوا سے گھبرا کر کھیرے اور ککڑی اور مسور کی دال اور پیاز کے طلب گار ہوئے تھے۔ من وسلوا کی طلب بھی واپس آسکتی ہے اور آج آزاد نظم میں اندرونی قافیے سے اسی لیے کام لیا گیا ہے کہ یہ حسن بیان اور شعری آہنگ کی ایک ضرورت کو پورا کرتا ہے۔

آج جوہریوں کی قدر کم ہوتی جاتی ہے۔ مگر زبان کے جوہریوں کی قدر ہمیشہ کی جائے گی۔ انیس اردو شاعری کے جوہری ہیں اور ان کا یہ مقطع شاعرانہ تعلّی نہیں حقیقت حال کا اظہار ہے ؎

نظم ہے یا گوہرِ شہوار کی لڑیاں انیسؔ
جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں

انیس کی شاعری کی عظمت کو تو سب مانتے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ انیس و غالب کی زبان کو اپنے وطن میں اپنا حق کب ملتا ہے۔ یہ نہ ہوگا تو نئے انیسؔ اور نئے غالبؔ کیسے پیدا ہوں گے۔

سردار جعفری

انیسؔ کی معجز بیانی

گزشتہ تین چار ماہ سے میرا معمول یہ ہے کہ ہر سنیچر اور اتوار کو کسی مشاعرے یا ادبی تقریب کے لیے بمبئی سے باہر جانا اور پھر پیر منگل تک واپس آنا اور کچھ لکھنے پڑھنے کی کوشش کرنا ہے

تین دن مسہل سے پہلے تین دن مسہل کے بعد
تین مسہل تین تبریدیں یہ کل کے دن ہوئے

اس عالم میں انیس پر مقالہ لکھنا ممکن نہیں ہے بلکہ مقالہ لکھنے کی کوشش کرنا انیس کی بارگاہ میں ایک طرح کی بے ادبی ہے۔ اتنے بڑے شاعر پر لکھنے کے لیے سیکڑوں اشعار یاد ہونے کے باوجود یہ ضروری ہے کہ ایک بار مکمل کلام کا پھر سے مطالعہ کیا جائے اور اس کے بعد قلم اٹھانے کی ہمت کی جائے تاکہ شاعری کے زیادہ سے زیادہ گوشوں پر نگاہ پڑ سکے۔ اس کام کے لیے جتنا وقت درکار ہے میں اپنی بدقسمتی سے نہ نکال سکا اور انیس کا قرض ادا نہ کر سکا جس کا اعتراف اپنی نوعمری کی مشقِ سخن کے دوران یوں کیا تھا ہے

ملتا نہیں دماغ جو طبعِ نفیس کا
اک خوشہ چیں ہوں باغِ جنابِ انیسؔ کا

میرے بچپن میں جن آوازوں نے میرے ذوق کی تربیت کی ہے ان میں سب سے زیادہ

اہم انیس کی آواز ہے۔ انیس کے مرثیے محرم کی مجلسوں میں پڑھے جاتے تھے اور مجلسوں سے الگ بھی ان کا مطالعہ جاری رہتا تھا۔ بچپن کے کھیلوں میں بیت بازی بھی شامل تھی اور اس میں اساتذہ کی غزلوں کے علاوہ انیسؔ کے مرثیوں کے اشعار بھی استعمال ہوتے تھے۔ اس کے زیر اثر میں نے شاعری شروع کی اور غالباً پندرہ سولہ برس کی عمر میں پہلا شعر کہا ؎

عرش تک اوس کے قطروں کی چمک جانے لگی
چلی ٹھنڈی جو ہوا تاروں کو نیند آنے لگی

یہ شعر معنوی اعتبار سے میرے ذاتی مشاہدے کا نتیجہ تھا لیکن فنی اعتبار سے انیس کا فیض تھا۔ اس کا آہنگ ٹیپ کے دو مصرعوں کے لیے زیادہ موزوں تھا اس سے مجھے مرثیہ لکھنے کی ترغیب ہوئی اور مرثیے سے نظم نگاری تک ہر منزل میں انیس کی شاعری نے میری بہت رہنمائی کی ہے۔

انیسؔ کے اثرات جوشؔ ملیح آبادی کے یہاں بہت واضح ہیں اور اقبالؔ کے یہاں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ بیسویں صدی کی نظم کی زبان کو انیسؔ انیسویں صدی میں مستند بنا چکے تھے۔

مجھے انیس پر لکھنے کا شوق بھی ہے اور جامعہ ملیہ کے بزرگوں اور احباب کا اصرار بھی۔ انکار دشوار تھا اور اقرار کے بعد ایفائے عہد دشوار تر۔ نہ میں ڈاکٹر عابد حسین صاحب کے سامنے 'نہیں' کہہ سکتا تھا اور نہ کرنل بشیر حسین زیدی صاحب کے سامنے۔ کبھی کبھی یہ گمان ہوتا تھا کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ عمر میں مجھ سے چھوٹے ہیں۔ شاید ان کے سامنے انکار کر سکوں اور وہ میرے انکار کو بزرگوں تک پہنچا دیں، لیکن وہ اپنے مطالبے کو دعوت بنا دیتے ہیں اور اصرار کو اتنی لطافت دے دیتے ہیں کہ وہ انکار کی کثافت کو برداشت نہیں کر سکتا۔ اسی کا نتیجہ یہ چند سطریں ہیں۔

میں انیسؔ کا شمار اردو کے چار عظیم شعرا میں کرتا ہوں۔ باقی تین میرؔ، غالبؔ اور اقبالؔ ہیں۔ دراصل ان چاروں کا شمار دنیا کے عظیم شعرا میں ہے۔ انیسؔ کا موضوع دنیا کا عظیم ترین موضوع، شجاعت اور قربانی ہے جس کو انیسؔ کے حسن زبان اور اعجاز بیان نے آسمان پر پہنچا دیا

ہے ۔ یہ زمانے کے اعلیٰ ترین جذبات ہیں جو آزادی اور صداقت کی زمین سے پیدا ہوتے ہیں اور کسی ایک ملک اور قوم تک محدود نہیں ہیں ۔ ان جذبات کو جس تاریخی داستان نے عظمت عطا کی ہے وہ بہت سادہ ہے ۔ اسی سادگی میں اس کی گہرائی ہے اور اسی سادگی میں اس کی بلندی ۔ اس داستان میں نیکی اور بدی کی کش مکش ایک رزمیہ کا انداز اختیار کر لیتی ہے اور داستان جتنی آگے بڑھتی ہے اتنی ہی اس کی حیرت ناک عظمت بڑھتی جاتی ہے اور دل چسپ بات یہ ہے کہ اس میں ظاہری شکست، فتح بن کر نمودار ہوتی ہے اور بدی کی شاہانہ شان و شوکت حقیر نظر آنے لگتی ہے ۔ آج حُسین کا لفظ یزداں کے اور یزید کا لفظ اہرمن کے ہم معنی بن گیا ہے ۔

موسیٰ و فرعون و شبیر و یزید
ایں دو قوت از حیات آید پدید

سب سے پہلے مجھے انیسؔ کی شاعری کے جن حصوں نے متاثر کیا وہ صبح کی منظر کشی سے متعلق تھے اور اس کی وجہ میرا ذوق آوارگی تھا ۔ میں ترائی کے جنگلوں اور پہاڑوں میں بہت گھوما ہوں اور میں نے ترائی کے میدانوں سے ہی صبح کو طلوع ہوتے ہوئے اور آسمان پر تاروں کو بجھتے ہوئے دیکھا تو ہمیشہ یہ محسوس کیا کہ انیسؔ کے یہاں یہ منظر نگاری تخیلی نہیں ہے بلکہ حقیقی ہے ۔ میرے نزدیک مثنویوں کے بعد اس کو اردو شاعری میں فطری منظر نگاری کی ابتدا کہا جا سکتا ہے (جوشؔ کی شاعری میں صبح کی منظر نگاری اس کا تسلسل ہے) صبح کی جس نرم ہوا کا ذکر انیسؔ نے کیا ہے اس کے جھونکوں سے میرے بچپن نے فرحت حاصل کی ہے اور طلوع آفتاب سے میری آنکھیں روشن ہوئی ہیں ۔

اس منظر نگاری کا انیس کے موضوع سے گہرا تعلق ہے ۔ غور فرمائیے کہ ان مرثیوں میں طلوع ہی طلوع ہے ۔ غروب آفتاب کا کہیں نام و نشان بھی نہیں ہے ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ صبح عاشور، صبح شہادت اور صبح سعادت ہے ۔ ان مراثی میں جہاں رات آئی ہے وہ اپنی تمام ہولناکی کے باوجود اس صبح شہادت اور صبح سعادت کی بشارت لے کر آئی ہے ۔

رات کی ایک تصویر یہ ہے ؎

جب زلف کو کھولے ہوئے لیلائے شب آئی　　پردیس میں سادات پہ آفت عجب آئی
فریاد کناں روحِ امیرِ عرب آئی　　غل تھا کہ شبِ قتل شہِ تشنہ لب آئی
سادات کو کیا کیا غم جاں کاہ دکھائے
رات ایسی مصیبت کی نہ اللہ دکھائے

اور دوسری تصویر یہ ہے ؎

جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے　　جلوہ کیا سحر کے رُخِ بے حجاب نے
دیکھا سوئے فلک شہِ گردوں رکاب نے　　مڑ کر صدا رفیقوں کو دی اس جناب نے
آخر ہے رات حمد و ثنائے خدا کرو
اٹھو فریضۂ سحری کو ادا کرو

ہاں غازیو یہ دن ہے جدال و قتال کا　　یاں آج خوں بہے گا محمّد کی آل کا
چہرہ خوشی سے سُرخ ہے زہرہ کے لال کا　　گزری شبِ فراق دن آیا وصال کا
ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے
راتیں تڑپ کے کاٹی ہیں اس دن کے واسطے

اس کے بعد مجھے یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ انیسؔ کے مرثیوں میں منظر نگاری رسمی چیز نہیں ہے اور نہ وہ ظاہری آرایش کے لیے ہے۔ اس منظر نگاری کا کربلا کی عظیم الشان قربانی سے ایک گہرا رشتہ ہے۔ فطرت کو انیسؔ نے حسّاس بنا دیا ہے۔ چناں چہ ایک بند میں فطرت کا غم اور اضطراب واقعاتِ کربلا پر اس طرح ظاہر ہوتا ہے

تھا بس کہ روزِ قتلِ شہِ آسماں جناب　　نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب
تھی نہرِ علقمہ بھی خجالت سے آب آب　　روتا تھا پھوٹ پھوٹ کے دریا میں ہر حباب
پیاسی جو تھی سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

ایک اور مقام پر انیس نے فطرت کے غم اور اضطراب کو اس طرح ظاہر کیا ہے کہ وہ پیاسوں کو پانی پلانا چاہتی ہے۔ ایک مصرعے کے بعد دوسرے مصرعے میں صبح کا بیان ہو رہا ہے کہ یکایک ٹیپ کے مصرعوں میں ایک نئی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے ؎

وہ دشت وہ نسیم کے جھونکے وہ سبزہ زار پھولوں پہ جا بجا وہ گہر ہائے آب دار
اٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے نخلِ گلشنِ زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

یہ صبح جو آسمان پر تاروں کے بجھنے، زمین پر ہوا کے چلنے اور پھولوں کے کھلنے سے شروع ہوتی ہے، طائروں کے چہچہوں اور زمزموں سے گزرتی ہوئی اس منزل پر پہنچتی ہے جہاں مجاہدوں کی اذان بلند ہوتی ہے۔ اذان صبح کی علامت بھی ہے اور حسینی کارواں میں کلمۂ حق کا اعلان بھی ؎

ناگاہ چرخ پر خطِ ابیض ہوا عیاں تشریف جانماز پہ لائے شہِ زماں
سجادے بچھ گئے عقبِ شاہ انس و جاں صوتِ حَسن سے اکبرِ مہرو نے دی اذاں
ہر ایک چشم آنسوؤں سے ڈبڈبا گئی
گویا صدا رسول کی کانوں میں آ گئی

اور اب فطرت اس اذان سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے ؎

چپ تھے طیور جھومتے تھے وجد میں شجر تسبیح خواں تھے برگ و گل و غنچہ و ثمر
محوِ ثنا کلوخ و نباتات و دشت و در پانی سے منہ نکالے تھے دریا کے جانور
اعجاز تھا کہ دلبرِ شبیر کی صدا
ہر خشک و تر سے آتی تھی تکبیر کی صدا
یہ حسنِ صوت اور یہ قرأت یہ شدّ و مد حقا کہ افصح الفصحا ہے انہیں کا جد

گویا ہے لحنِ حضرتِ داؤدِ باخرد یارب رکھ اس صدا کو زمانے میں تا ابد
شعبے صدا میں پنکھڑیاں جیسے پھول میں
بلبل چہک رہا ہے ریاضِ رسول میں

اسی صبح عاشور کو انیس نے نہایت شاعرانہ چابک دستی کے ساتھ فوجِ یزید میں متضاد منظر میں پیش کیا ہے جس میں حق و باطل کی تفریق صاف نظر آجاتی ہے۔ جہاں فوجِ حسینی میں: "خم گردنیں تھیں سب کی خضوع و خشوع میں، سجدوں میں چاند تھے مہ نو تھے رکوع میں"

وہاں:

ہے لشکرِ یزید میں سامانِ قتلِ شاہ ہر سو جما رہا ہے صفیں شمرِ روسیاہ
گیتی کو تہلکہ ہے، یہ ہے کثرتِ سپاہ ممکن نہیں کہ ہو گزرِ طائرِ نگاہ
سب مستعد ہیں قتلِ شہ کائنات پر
طوفان آب تیغ اٹھا ہے فرات پر

ایک بار یہ مصرع پھر پڑھیے کہ " ہر سو جما رہا ہے صفیں شمرِ روسیاہ " اور پھر یہ بند پڑھیے ؎

قرآں کھلا ہوا کہ جماعت کی تھی نماز بسم اللہ جیسے آگے ہو یوں تھے شہِ حجاز
سطریں تھیں یا صفیں عقبِ شاہِ سرفراز کرتی تھی خود نماز بھی ان کی ادا پہ ناز
صدقے سحر بیاض پہ بین السطور کی
سب آیتیں تھیں مصحفِ ناطق کے نور کی

یہ ہے انیس کی معجز بیانی۔ اس میں انیس نے ان تمام ادبی اور شاعرانہ حربوں سے کام لیا ہے جو اس وقت کے لکھنؤ میں رائج تھے۔ ہر طرح کے صنائع، بدائع، تشبیہہ، استعارے، مبالغے؛ لیکن اتنی فصاحت، بلاغت اور لطافت کے ساتھ کہ ذوقِ سلیم پر گراں نہیں گزرتے۔ یہ بجائے خود ایک طویل مقالے کا موضوع ہے۔ شبلی نے موازنۂ انیس و دبیر میں اس طرف ذرا سا اشارہ

کیا ہے لیکن اس پر زیادہ کام کرنے کی ضرورت ہے اور خاص طور سے آج کل جب امیج اور علامت پر بہت زور ہے، انیسؔ کی تربیت شاعر کو بد مذاقی اور مصنوعی پن سے بچا سکتی ہے۔

مثال کے طور پر انیسؔ نے مبالغہ آرائی اس طرح کی ہے کہ پڑھنے والا لطف لینے پر مجبور ہو جاتا ہے اور بات دور از کار نہیں معلوم ہوتی۔ کربلا میں گرمی کی شدت کو بیان کرنے کے لیے یہ مصرع کہنا کہ "بھُن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر" اعجازِ سخن کی مثال ہے۔ کم تر درجے کے شعرا یہ مصرع نہیں کہہ سکتے۔ "خس خانۂ مژہ سے نکلتی نہ تھی نظر" میں اس کو انتہائی حقیقت نگاری کی مثال سمجھتا ہوں۔ جو لوگ ریگستان کی دھوپ میں ہو کر گزرے ہیں وہ جانتے ہیں کہ گرمی اور آفتاب کی تیزی سے آنکھیں آدھی بند ہو جاتی ہیں اور نگاہ پلکوں سے چھن کر باہر نکلتی ہے اس مصرعے کے بعد یہ مبالغہ، مبالغہ نہیں معلوم ہوتا ؎

گر آنکھ سے نکل کے ٹھہر جائے راہ میں
پڑ جائیں لاکھ آبلے پائے نگاہ میں

یہاں مبالغہ تخیل کی بلندی بن جاتا ہے۔

صنعت ایہام کا استعمال انیس کے یہاں بہت زیادہ ہے لیکن ذوق سلیم پر گراں نہیں گزرتا بلکہ لطف میں اضافہ کر دیتا ہے۔

جب تک یہ چمک مہر کے پر تو سے نہ جائے — اقلیمِ سخن میری قلم رو سے نہ جائے

پیدل میں تھی نہ جان نہ دم تھا سوار میں — ٹوٹی ہوئی صفیں تھیں بھلا کس قطار میں

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں — قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں

انیسؔ نے بہت سی نئی تشبیہیں استعمال کی ہیں اور ان میں تخیل کی بلندی، ندرت اور ذوق کی لطافت سے کام لیا ہے۔ مثلاً حضرت عباس کے دونوں ہاتھ کٹ چکے ہیں اور وہ مشکیزہ کو

دانتوں سے پکڑ لیتے ہیں۔ اس وقت انیس نے یہ حیران کن تصویر فراہم کی ہے " مشکیزہ تھا کہ شیر کے منہ میں شکار تھا " حضرت عباس کی خوب صورت آنکھوں کا بیان، لیکن میدان کارزار میں جاتے وقت سے

ڈورے جو سُرخ سُرخ ہیں چشمِ سیاہ میں
پھرتی ہیں خوں بھری ہوئی تیغیں نگاہ میں

انیس کی یہ تشبیہیں جن کا ذکر پہلے دوسرے انداز سے آیا ہے صرف نئی نہیں ہیں بلکہ اردو شاعری میں اضافے ہیں سے

تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا   کِھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا
ع   شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے
تھا بس کہ روزِ قتلِ شہ آسماں جناب   نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب

حضرت علی نے درِ خیبر کو اکھاڑا ہے اور کس آسانی سے اکھاڑا ہے اس کا ثبوت انیس نے ایک انوکھی تشبیہ سے فراہم کر دیا ہے سے

اکھڑا وہ یوں گراں تھا جو درسنگِ سخت سے
جس طرح توڑلے کوئی پتّا درخت سے

یہ ذکر میں ایک پورا بند سنا کر ختم کرنا چاہتا ہوں۔ عون و محمد دو کم عمر سپاہی میدان جہاد میں آ رہے ہیں۔ چھ مصرعوں میں چھ تشبیہیں ہیں سے

دو صاعقے لشکر پہ چمکتے ہوئے آئے   شعلے تھے کہ آندھی میں لپکتے ہوئے آئے
دو شیر صفِ جنگ کو تکتے ہوئے آئے   دو گل تھے ہوا پر کہ مہکتے ہوئے آئے
تھا شور کہ ہوش اڑتے ہیں یاں کبکِ دری کے
گھوڑے نہیں جھونکے ہیں نسیم سحری کے

انیسؔ کے مراثی میں کئی ہزار تشبیہیں اور استعارے ہیں جو انسان کو حیران کر دیتے ہیں۔ اس مقام پر مجھے حضرت عباس کی ایک تصویر یاد آ رہی ہے جو میرے نزدیک بیانیہ شاعری کا معجزہ ہے ؎

دست فولاد دبا جاتا تھا دستانوں سے ۔۔۔ زور بازو کا نمایاں تھا بھرے شانوں سے
آنکھ لڑ جاتی تھی دریا کے نگہبانوں سے ۔۔۔ برچھیوں اڑتا تھا دب دبکے فرس رانوں سے

آخر میں انیس کی معجز بیانی کے ایک اور پہلو کا ذکر کرنا چاہتا ہوں جسے شاعر نے خود اس طرح بیان کیا ہے ؎

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

انیس نے ایک سے مضامین کو مختلف مرثیوں میں بار بار باندھا ہے۔ کہیں مرثیوں کی بحریں بدل جاتی ہیں کہیں کردار مختلف ہو جاتے ہیں۔ لیکن ایک ایسا مرثیہ بھی ہے جس میں ایک ہی جگہ انیس نے ایک مجاہد کی پانچ جنگیں دکھائی ہیں اور کہیں کسی قسم کی تکرار نظر نہیں آتی۔ مرثیہ ہے "پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح" حضرت قاسم میدان جنگ میں آتے ہیں اور فوج میں بھگدڑ مچ جاتی ہے۔ اس وقت بد حواس ہو کر ابن سعد اپنے مشہور پہلوان ارزق شامی سے کہتا ہے کہ صرف تو اس نوجوان کو قتل کر سکتا ہے۔ ارزق بگڑ کر جواب دیتا ہے ؎

فرق آئے گا کبھی نہ مری آن بان میں
لڑکے سے لڑ کے نام مٹاؤں جہان میں

اس لیے اس کے چار بیٹے یکے بعد دیگرے لڑنے کے لیے نکلتے ہیں۔ پہلا یہ کہتے ہوئے آگے بڑھتا ہے ؎

نکلا یہ بات سنتے ہی اُن میں سے ایک پل ۔۔۔ پیچھے چلی شریر کے ہنستی ہوئی اجل
نعرہ کیا یہ غیظ سے موذی نے کھا کے بل ۔۔۔ ہاں اے حسن کے لال، خبردار ہو، سنبھل

کام آئے کچھ تو نامِ شہِ ذوالفقار لے
پشتی پہ ہو کوئی تو مدد کو پکار لے

قاسم یہ نعرہ زن ہوئے چمکا کے ذوالفقار
امداد، وقتِ جنگ ہے شیروں کو ناگوار
کافی ہے بس ہمیں سپرِ حفظِ کردگار
او خیرہ سر، اجل تری گردن پہ ہے سوار
دشمن کو اپنی ضرب طمانچہ قضا کا ہے
آ کوئی وار کر جو ارادہ دغا کا ہے

یہ سنتے ہی کماں کو اٹھا کر بڑھا شریر
چلّے میں تین بھال کا جوڑا شقی نے تیر
تھا بس کہ تیز دست حسن کا مہ منیر
بجلی سی آئی کوندے کے شمشیر بے نظیر
یوں قطع انگلیاں ہوئیں اس تیرہ بخت کی
جیسے کوئی قلم کرے شاخیں درخت کی

اک ہاتھ میں جو کٹ کے گرے دستِ نابکار
بولے کمر میں رکھ کے یہ شمشیر آب دار
اب دیکھ میرے تیر کا توڑ اے خطا شعار
پکڑا کماں کے قبضے کو یہ کہہ کے استوار
چلّے جو کھینچنے لگے سرکش کو تاک کے
رستم کی روح چھپ گئی تودے میں خاک کے

چٹکی سے چھوٹ کر جو چلا تیر بے اماں
قربان تیرے ہاتھ کے چلّائی یہ کماں
بچتی ہے کیا خدنگِ اجل سے کسی کی جاں
نکلا وہ تیر توڑ کے سینے کے استخواں
اک دم میں دی شکست خطا کو صواب نے
غل تھا قفس کی تیلیاں توڑیں عقاب نے

اب دوسری جنگ ہے جس میں نیزے استعمال ہوئے ہیں ؎

مرکب سے گر کے مر گیا جب وہ عدوئے دیں
نکلا ادھر سے تب پسرِ ثانی لعیں
نیزے کو تولتا ہوا مغرور و خشمگیں
ابرو پہ بل، نگاہ میں قہر، اور جبیں پہ چیں

ہمراہ اس کے تیغ بکف سو سوار تھے
اور اس طرف مدد کو شہ ذوالفقار تھے
نیزے کا وار کرنے لگا جب وہ خود پسند　　بجلی سا کوندنے لگا دولھا کا بھی سمند
نیزہ اڑا کے نیزے سے کی یہ صدا بلند　　"کیوں تو نے دیکھے نیزہ مشکل کشا کے بند"
یہ سن کے اس نے ڈھال کو چہرے پہ گو لیا
پتلی کو بے حیا کی سناں میں پرو لیا
بے کار کور ہو کے ہوا جب وہ خیرہ سر　　پٹکے میں ہاتھ ڈال کے پٹکا زمین پر
آواز دی زمیں نے کہ فی النّار والسّقر　　جا تو بھی ہے برادر عینی ترا جدھر
جز موت کچھ شقی کو نہ اس دم نظر پڑا
آنکھیں کھلیں تو قعرِ جہنّم نظر پڑا

اب تیسری اور چوتھی جنگ ہے۔ اس میں گرز اور تلوار کا استعمال ہے ؎

چھوٹا برادر سوئم اس کا بہ کرّ و فر　　تانے ہوئے وہ گرزِ گراں سر کہ الحذر
یاں بہر حفظ، دست ید اللہ تھے سپر　　تیغِ دو دم کو شیر نے تولا بچا کے سر
یوں دو کیا عمودِ سر نا بکار کو
جس طرح تیغ تیز اڑا دے خیار کو
مرتے ہی اس کے فوج سے چوتھا پسر بڑھا　　قاسم پکارے "اودلِ خود سر کدھر بڑھا"
سنتے ہی یہ وہ تیغِ دو دم کھینچ کر بڑھا　　جھنجھلا کے مجتبیٰ کا بھی لختِ جگر بڑھا
لڑتا وہ کیا کہ تیرِ اجل کا نشانہ تھا
اک ہاتھ میں نہ سر تھا نہ بازو نہ شانہ تھا

یہ چاروں لڑائیاں جن کو انیس نے مختلف انداز سے نظم کیا ہے دراصل تمہید ہیں اس پانچویں لڑائی کی جس میں خود ازرق شامی سامنے آتا ہے۔ یہ وہی پہلوان ہے جس نے غرور سے کہا تھا کہ ؎

فرق آئے گا کبھی نہ مری آن بان میں
لڑکے سے لڑکے نام مٹاؤں جہان میں
بیٹوں کو میرے بھیج کہ چاروں دلیر ہیں
جنگ آزما ہیں، سور ہیں، صفدر ہیں شیر ہیں

یہ چاروں جنگ آزما، سور، صفدر اور شیر جب قاسم کے ہاتھ سے قتل ہو گئے تو ازرق شامی ؎

جیبِ قبا کو مثل کفن پھاڑتا ہوا
نکلا پرے سے دیو سا چنگھاڑتا ہوا

اس کے بعد ازرق شامی کی ہیبت ناک تصویر ہے یہ ڈرامائی عنصر ہے۔ انیس یہ کہہ رہے ہیں کہ معمولی پہلوان نہیں ہے۔ اس سے حضرت قاسم کی جنگ کی اہمیت بڑھتی ہے۔ اس ڈرامائی عنصر کے بعد دوسرا ڈرامائی عنصر وہ انسانی جذبات ہیں جن کو امام حسین سے منسوب کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ سے بھی ازرق شامی کی ہیبت میں اضافہ ہوتا ہے۔

چناں چہ انیس فرماتے ہیں ؎

شانے پہ تھی شقی کے وہ دو ٹانک کی کماں
ارجن بھی جس سے سہم کے گوشے میں ہو نہاں
چار آئینہ وہ پہنے تھا بر میں کرا لاماں
دب جائیں جس کے بوجھ سے رستم کے استخواں
کہتی تھی یہ زرہ بدنِ بد خصال میں
جکڑا ہے پیلِ مست کو لوہے کے جال میں

آمد شقی کی دیکھ کے گھبرا گئے امام
عباس نامور سے بہ حسرت کیا کلام
لو بھائی جنگ ہو چکی قصہ ہوا تمام
آیا سوئے یتیمِ حسن موت کا پیام
ہم شکلِ مصطفےٰ کو بلا لو پکار کے
مانگو دعا سروں سے عمامے اُتار کے

یہ کہہ کے قبلہ رو ہوئے سلطانِ کائنات
درگاہِ کبریا میں دعا کی اٹھا کے ہات
اے خالقِ زمین و زماں ربِّ پاک ذات
ازرق کے ہاتھ سے مرے قاسم کو دے نجات

تو حافظِ جہاں ہے کریم و رحیم ہے
یارب بچا اسے کہ یہ لڑکا یتیم ہے

اس ڈرامائی انسانی عنصر کے بعد جنگ کا لطف بڑھ جاتا ہے۔ حضرت قاسم کی نوعمری اور ازرق کی تجربہ کاری اور ہیبت مرثیہ سننے والوں کے ذہن میں کام کرتی رہتی ہے۔ اس مقام پر انیس نے ان چاروں ہتھیاروں میں سے تین کو ایک جگہ جمع کر دیا ہے جن کا ذکر ازرق کے بیٹوں سے جنگ کے دوران میں الگ الگ ہوا تھا۔ نیزہ۔ کمان اور تلوار ؎

نیزہ ہلا کے جانب قاسم بڑھا وہ بل
دولھا نے مسکرا کے صدا دی سنبھل سنبھل
گھوڑا نہ گر پڑے ترے لشکر سے منہ کے بل
تو ہے فرس پہ اور تری گردن پہ ہے اجل
ضیغم ہیں بیشۂ اسدِ ذوالجلال کے
کیجو سناں کا وار ذرا دیکھ بھال کے

یہ کہہ کے اپنے چھوٹے سے نیزے کو دی نکال
چمکی انی تو برق پکاری کہ الاماں
اک بند باندھ کر جو فرس سے کہا کہ ہاں
ڈانڈ آئی ڈانڈ پر تو سناں سے لڑی سناں
بل کیا کرے کہ زور ہی موذی کا گھٹ گیا
غل تھا کہ اژدہے سے وہ افعی لپٹ گیا

قاسم نے زور سے جو انی پر رکھی انی
بھاگا شقی کے جسم سے زورِ تہمتنی
بگڑا جو ڈھنگ جان پہ ظالم کی آ بنی
تھی اس سناں کی نوک کہ ہیرے کی تھی کنی
اڑ کر گری زمیں پہ سناں اس نشان سے
گرتا ہے جیسے تیرِ شہاب آسمان سے

جھنجھلا کے چوبِ نیزہ کو لایا وہ فرق پر
قاسم نے ڈانڈ ڈانڈ پہ ماری بچا کے سر
دو انگلیوں میں نیزۂ دشمن کو تھام کر
جھٹکا دیا کہ جھک گئی گھوڑے کی بھی کمر

نیزہ بھی دب کے ٹوٹ گیا نابکار کا
دو انگلیوں سے کام لیا ذوالفقار کا

سنبھلا وہ بے شعور یہ جھٹکا اٹھا کے جب — قبضے میں لی کمانِ کیانی بصد غضب
چلّے میں تیر جوڑ چکا جب وہ بے ادب — تیوری چڑھائی قاسمِ نوشاہ نے بھی تب
تیرِ نگاہ سے وہ خطا کار ڈر گیا
کانپے یہ دونوں ہاتھ کہ چلّہ اتر گیا

بولا یہ مسکرا کے جگر گوشۂ حسن — "رُخ پھیر یوں نہ او ستم ایجاد، پیل تن"
چلّائے بڑھ کے حضرت عباس صف شکن — "کیا خوب تجھ کو یاد ہیں تیر افگنی کے فن"
دیکھا ہمارے شیر کی چتون کی شان کو
کیوں منہ اتر گیا ہے چڑھا لے کمان کو

دو سمت سے چلے جو ملامت کے اس پہ تیر — چلّایا تیغِ تیز علم کر کے وہ شریر
ہاں اے حسن کے لعلِ بدخشاں بدہ بگیر — نکلی چمک کے یاں سے بھی شمشیر بے نظیر
چمکا کے تیغ تیز جو قاسم سنبھل گئے
سمجھا جو کچھ، فرس کے بھی تیور بدل گئے

مانندِ شیرِ غیظ میں آیا وہ پیل تن — آنکھیں ابل پڑیں صفتِ آہوئے ختن
ماری زمیں پہ ٹاپ کہ لرزا تمام بن — چلّائے سب کہ گھوڑے پہ بھی لو چڑھا ہے رن
میخیں زمیں کی اس کی تگاپو سے ہل گئیں
دونوں کنوتیاں بھی کھڑی ہو کے مل گئیں

دونوں طرف سے چلنے لگے وار یک بیک — دو بجلیاں دکھانے لگیں ایک جا چمک
تکنے لگے فلک کے دریچوں سے سب ملک — اک زلزلہ تھا اوجِ ثریا سے تا سمک

چہرے پہ آفتاب کے مقتل کی گرد تھی
یہ خوف تھا کہ دھوپ کی رنگت بھی زرد تھی
ہر بار جانبین سے ہوتے تھے وار رد — تھا حرب و ضرب میں وہ شقی بھی بلا کے بد
جب بڑھ کے وار کرتا تھا وہ بانیِ حسد — کہتا تھا بازوئے شہِ دیں "یا علی مدد"
یوں روکتے تھے ڈھال پہ تیغِ جہول کو
جس طرح روک لے کوئی شہ زور پھول کو
لایا جو حرفِ سخت زباں پہ وہ بدخصال — جھپٹا مثالِ شیرِ درندہ حسن کا لال
گھوڑے سے بس ملا دیا گھوڑا بصد جلال — اتنے لڑے کہ لڑ گئی اس کی سپر سے ڈھال
ادھڑ گئی کہ ہوش اڑے خود پسند کے
گھوڑے نے پاؤں رکھ دیے سر پر سمند کے
عباسِ نامدار نے پہلو سے دی صدا — ہاں اب نہ جانے دیجیو اَحسنت و مرحبا
دشمن کو مار ڈالنے کی بس یہی ہے جا — سنتے ہی یہ فرس کو فرس سے کیا جدا
گھوڑا بھی اس طرف کو ادھر ہو کے پھر پڑا
مارا کمر کا ہاتھ کہ دو ہو کے گر پڑا

آج ہم اردو کے اس عظیم شاعر کی معجز بیانی کو خراجِ عقیدت پیش کرنے کے لیے جمع ہوئے ہیں۔ یقین ہے کہ انیس کی شاعری کے مختلف پہلو ہمارے سامنے آئیں گے۔ مجھے خوشی ہے کہ اس سیمینار میں ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں کے دانشور شریک ہیں اور جو خود نہیں آسکے، انھوں نے مقالے بھیج دیے ہیں۔

بیگم صالحہ عابد حسین

کلامِ انیس اور اخلاقی قدریں

جناب عبدالقادر سروری نے جدید اُردو شاعری میں ایک جگہ لکھا ہے :

" فارسی کے اتباع میں اُردو نے بھی بہت سے اخلاقی شاعر پیدا کیے لیکن میر دؔرد کے سوا کسی کو اختصاصی درجہ نصیب نہ ہو سکا.... میر دؔرد کی پوری شاعری اعلیٰ تصوف کے نکات سے بھری ہوئی ہے ....."

میر دؔرد کی تصوف کی شاعری کی بلندی سے کس کافر کو انکار ہے مگر اس سے یہ مطلب نکالنا کہ اخلاقی مضامین صرف تصوف کی شاعری میں بیان کیے جا سکتے ہیں اور کیے گئے ہیں کسی طرح قابل قبول نہیں۔ اس کے مقابلے میں مولانا حاؔلی کی رائے کہیں زیادہ مستند ہے۔ وہ اگرچہ مرثیہ کے بعض اجزا پر معترض بھی ہیں اور مراثی پر انھوں نے خاصی سخت تنقید کی ہے، خود انیس کو بھی نہیں بخشا مگر وہ جہاں اس کے قائل ہیں کہ :

"انھوں نے (میر انیس) بیان کے نئے نئے اسلوب اردو شاعری میں کثرت سے پیدا کر دیے۔ ایک ایک واقعہ کو سو سو طرح بیان کر کے قوت متخیلہ کی جولانیوں کے لیے ایک نیا میدان صاف کر دیا....."

وہاں وہ یہ بھی فرماتے ہیں :

''اسی خاص طرز کے مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے۔ بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیے میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی مشکل سے ملے گی ......''

حالی نے عمومی رائے دی ہے لیکن سید مسعود حسین رضوی ادیب جو میر انیس کے سب سے بڑے محقق ہیں اور جن کی رائے اس معاملے میں صائب سمجھی جاتی ہے، وہ روحِ انیس کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

''اخلاقی شاعری کے اعتبار سے انیس کے مرثیوں کا پایہ بہت بلند ہے ان کے تمام کلام میں بلند اخلاقی کی ایک لہر دوڑی ہوئی ہے۔ جن اخلاقِ فاضلہ کی تعلیم انیس کے مرثیوں سے ہوتی ہے وہ اخلاق و نصائح کی کسی کتاب یا وعظ و پند کے ذریعے ممکن نہیں۔ نفس انسانی کی انتہائی شرافت کے نقشے جن موثر پیرایوں میں کھینچے ہیں ان کا جواب ممکن نہیں۔''

اس مختصر مقالے میں کلامِ انیس سے اسی اخلاقی شاعری یا اخلاقی قدروں کی چند مثالیں پیش کرنا چاہتی ہوں۔ بعض لوگ میر انیس کے مرثیوں کو اسی نظر سے دیکھتے ہیں کہ وہ محض امام حسین سے مذہبی عقیدت رکھنے والے لوگوں کے لیے ہیں۔ ان کا مقصد بھی کچھ واہ واہ سُن لینا، کچھ آہ آہ کر لینا تھا۔ ان کے سامنے انیس کے کلام کا یہ پہلو بھی آجائے کہ ان کے کلام میں جہاں اور بہت سی خوبیاں ہیں، وہاں اخلاقی شاعری کا سب سے بڑا علم بردار بھی ہم انیس ہی کو کہہ سکتے ہیں۔ اور محض رونے رلانے کے لیے انیس کو دو دو سو، ڈھائی ڈھائی سو بندوں کے ایسے مرثیے لکھنے کی کیا

ضرورت تھی جن میں رزم بھی ہے اور بزم بھی، سیرت نگاری اور جذبات کشی کے معجزے بھی پائے جاتے ہیں اور منظر نگاری کے دلکش نمونے بھی۔ حرب بھی ہے اور ضرب بھی۔ حسینؑ کے رونے والوں کے سامنے تو محض "ہائے حسین" یا "ہائے مظلوم شہید کربلا" کہہ دینا بھی کافی ہے۔ ان شاعرانہ کمالات کے بغیر بھی مجلس ماتم برپا ہو سکتی ہے۔

میں جوں جوں انیس کے کلام کو زیادہ غور سے پڑھتی جاتی ہوں مجھ پر یہ حقیقت کھلتی جاتی ہے کہ انیس نے "مرثیہ" میں ساری اصناف سخن کو سمو دیا ہے۔ اس میں قصیدے کی شان و شکوہ اور مبالغہ آرائی بھی موجود ہے اور مثنوی کی خصوصیات بھی۔ یعنی قصہ بھی ہے کردار نگاری اور واقعہ نگاری بھی۔ اس میں رزم کی کرشمہ سازیاں بھی ہیں، ایسی کہ کہیں کہیں شاہنامہ سے ٹکر لینے لگتی ہیں اور بزم آرائیاں بھی۔ اس میں غزل کا حسن ادا ہے، ڈرامائی مکالمے ہیں۔ بعض بعض جگہ تو تقریباً پورے پورے مرثیے مکالمے میں لکھے گئے ہیں..... اور یہ ان کے مرثیوں کی جان ہیں۔ ان سب نے مل کر انیس کے مرثیہ کو جنم دیا ہے مگر وہ ان میں سے کوئی ایک نہیں۔ انیس کا مرثیہ دراصل ایک نئی ہی صنف سخن ہے۔ نئے مرثیے کی ابتدا اگرچہ انیس سے پہلے میر خلیق اور میر ضمیر کر چکے تھے مگر اس کو معراج کمال پر انیس نے پہنچایا۔ اور اس صنف کا خاتمہ بھی انیس پر ہی ہو گیا۔ اس کے لیے بس یہی کہا جا سکتا ہے کہ وہ "انیس کا مرثیہ" ہے۔ ساری تعریفیں اس ننھے سے جملے میں سمٹ آئیں گی۔

لیکن اس دور میں جب قدریں ٹوٹ رہی ہیں، مٹ رہی ہیں یہ سوال پوچھا جا سکتا ہے کہ "انیس کے مرثیہ" میں جن "اخلاقی قدروں" کا ذکر ہے وہ آخر ہیں کیا؟ خاص طور پر اُن حلقوں میں جو یہ نہیں جانتے کہ بعض قدریں امر ہوتی ہیں۔ اُن مٹ ہوتی ہیں۔ وہ بحرانی زمانے میں کچھ لوگوں کی نظر سے اوجھل تو ضرور ہو سکتی ہیں مگر مٹ نہیں سکتیں۔ انسان دیر سویر پھر ان کو تلاش کرتا ہے اور لگن سچی ہو تو پا لینا ہے۔

یہ قدریں ہیں خدا شناسی اور خود شناسی۔ عقیدہ اور ایمان۔ دیانت اور شرافت

حق پرستی۔ عفو وکرم۔ ایثار و قربانی۔ شجاعت و جاں بازی۔ وفا اور جاں نثاری۔ صبر اور استقلال۔ راضی برضا رہنے کا حوصلہ۔ رشتوں کی پاس داری اور انسانیت کا درد۔ خلوص اور محبت اور پھر حق کی راہ میں جان قربان کرنے کا وہ جذبہ جو شہادت کی منزل تک پہنچ سکتا ہے۔ شہادت یعنی سر دار بھی صرف حق کا نام لینا اور حق کے لیے جان تک قربان کر دینا۔ یہ وہ قدریں ہیں جن کو فنا نہیں۔ جو دب دب کر ابھرتی ہیں اور اپنی سچائی منوالیتی ہیں اور یہی وہ قدریں ہیں جن کو انیس نے زیادہ تر بالواسطہ یعنی اپنے کرداروں کی سیرت اور اخلاق میں اُجاگر کرکے اور کہیں کہیں بلاواسطہ پیش کیا ہے۔

ان کی رباعیوں اور سلاموں کے اشعار میں اور کہیں کہیں مرثیوں کے بندوں میں بلاواسطہ اخلاقی تعلیم بھی ملتی ہے۔ مگر یہ وعظ و پند کے پُشتارے نہیں شعر کی لڑیوں میں پروئے سڈول حسین موتی ہوتے ہیں۔

دیکھیے! کتنے عارفوں، صوفیوں، کاملوں کے تجربات کا نچوڑ ہے ان رباعیوں میں ؎

تتلی کی طرح نظر سے مستور ہے تو　　آنکھیں جسے ڈھونڈتی ہیں وہ نور ہے تو
نزدیک رگِ جاں سے اور اس پر یہ بُعد　　اللہ اللہ! کس قدر دور ہے تو

اس میں "اللہ اللہ" جس انداز میں کہا گیا ہے اس نے روزمرہ اور بیان و معنی کے حسن کو کمال پر پہنچا دیا۔

گلشن میں صبا کو جستجو تیری ہے　　بلبل کی زباں پہ گفتگو تیری ہے
ہر رنگ میں جلوہ ہے تری قدرت کا　　جس پھول کو سونگھتا ہوں بو تیری ہے

سخی اور خسیس کی پہچان کس انداز سے بتائی ہے ؎

جو سخی ہیں مالِ دنیا سے ہیں خالی ان کے ہاتھ
اہلِ دولت جو ہیں، وہ دستِ کرم رکھتے نہیں

فقیری میں خودداری اور عزتِ نفس !

ہمیں تو دیتا ہے رازق بغیر منتِ خلق
وہی سوال کریں جو خدا نہیں رکھتے

انیس ان شاعروں میں نہیں جو صرف اپنی صفاتِ عالیہ کے قائل ہوتے ہیں اور دوسروں کو حقیر سمجھتے ہیں ؎

کبھی بُرا نہیں جانا کسی کو اپنے سوا
ہر ایک ذرہ کو ہم آفتاب سمجھے ہیں

خاکساری کی ایسی تشریح انیس ہی کرسکتے ہیں ؎

خاکساری نے دکھائیں رفعتوں پر رفعتیں
اس زمیں سے واہ کیا کیا آسماں پیدا ہوئے

خاکساری اور انکسار کا ایک بڑا پر اثر اور دل کش نمونہ ان کے ایک مرثیہ کا شعر ہے۔ واقعہ کا پس منظر یہ ہے کہ عاشورہ کا روز ہے۔ امام حسینؑ کے سب یار و انصار شہید ہو چکے ہیں اور وہ خود جہاد کرتے کرتے شل ہو گئے ہیں۔ شہادت کی آخری منزل قریب ہے۔ اس وقت ایک مسافر کا میدان کربلا میں گزر ہوتا ہے جو اس مردِ خدا کی مظلومی اور حوصلہ و صبر دیکھ کر ششدر رہ جاتا ہے اور بار بار امام حسینؑ سے پوچھتا ہے کہ آپ کون ہیں؟ آپ کا نام نامی کیا ہے؟ اس واقعہ کو مرزا دبیر نے بھی نظم کیا ہے اور مسافر کے سوال کے جواب میں امام حسین سے کہلوایا ہے "فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں" اور میرا خیال ہے کہ اس وقت کے مرثیہ سننے والوں سے انھیں دل کھول کر داد بھی ملی ہوگی۔ مگر آج صاحبانِ ذوق اس پر کھلے بندوں اعتراض کرتے ہیں! لیکن میر انیس ایسی غلطی نہیں کرسکتے تھے کہ نواسہ رسول حسین بن علی کے منھ سے اپنے کو "علیہ السلام" کہلاتے انھوں نے جو شعر کہا اس کے پہلے مصرعہ میں امام کی عظمت و بزرگی کا اعتراف کر دیا اور

دوسرے میں ان کے انکسار کی شان دکھادی اور حقیقت کا دامن تھامے رہے۔ مسافر کے سوال کے جواب میں امام حسین نے یہ تو نہیں کہا کہ شہ مشرقین ہوں۔

مولا نے سر جھکا کے کہا "میں حسین ہوں"

اس میں بلاغت کا یہ نکتہ بھی پوشیدہ ہے کہ ان کا نام اتنا مشہور اور محترم تھا کہ صرف "حسین" کہہ دینا کافی تھا۔ ایسے سہل ممتنع شعر انیس کے کلام میں جا بجا مل جائیں گے۔

دوستی کا رشتہ بڑا عزیز، بڑا نازک ہے اور اس کی پاس داری ہر شریف انسان کرتا ہے۔ عزیز داری کو ایک دفعہ ترک کیا جا سکتا ہے مگر دوستی وہ بے بہا نعمت ہے جس کے بغیر زندگی بنجر ہو جاتی ہے! اس لیے ؎

خیالِ خاطرِ احباب چاہیے ہر دم
انیسؔ ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو

دل کا شیشہ بڑا نازک ہوتا ہے۔ وہ ذرا سی بات سے ٹوٹ سکتا ہے اور ٹوٹ جاتا ہے اور لوگوں کو احساس بھی نہیں ہوتا کہ انھوں نے کس کا دل توڑ دیا ہے۔ اس میں کتنا لطیف و گہرا طنز پوشیدہ ہے!

کسی کو کیا ہو دلوں کی شکستگی کی خبر
کہ ٹوٹنے میں یہ شیشے صدا نہیں رکھتے

دنیا فانی ہے۔ انسان کی زندگی کا کوئی بھروسا نہیں۔ مگر جب شاعر اس حقیقت کو بیان کرتا ہے تو بات دل کی گہرائیوں میں اُترتی چلی جاتی ہے۔

نمود و بودِ بشر کیا محیطِ عالم میں
ہوا کا جب کوئی جھونکا چلا حباب نہ تھا

بالواسطہ اخلاقی تعلیم تو انیس کے سب مرثیوں میں اس کثرت سے ہے کہ اس کی مثالیں انتخاب کرنا آسان کام نہیں۔ دشمن سے بھی نیکی کرنے کی ایک بے مثال نظیر

دیکھیے۔ امام حسین مدینے سے روانہ ہو چکے ہیں اور کوفے کی سمت جا رہے ہیں جہاں کے لوگوں نے بہ اصرار آپ کو بلایا تھا۔ اُدھر یزیدی لشکر شام سے چل چکے ہیں کہ حسینؑ کو کوفے تک نہ پہنچنے دیا جائے۔ امام حسین ابھی کوفے سے کئی منزل اِدھر ہی تھے کہ دشمن کی فوج کا ایک ہزار سپاہیوں کا دستہ جس کا افسر حُر بن ریاحی تھا آپ کو راستہ بدلنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اور کچھ فاصلے سے یہ فوج کا دستہ آپ کی نگرانی کرتا ساتھ ساتھ چلتا رہتا ہے۔ اس صحرا میں پانی نایاب ہے۔ لوگ ذخیرہ ساتھ رکھتے ہیں۔ امام حسین کے قافلے کے لیے ان کے ساتھ اونٹوں پر پانی بار ہے۔ اچانک صحرا میں آپ کو حُر کا فوجی دستہ اس حال میں ملتا ہے کہ افسر، سپاہی، جانور سب پیاس سے نیم جان ہیں کہ ان کے ساتھ کا پانی ختم ہو چکا ہے۔ امام حسین اس وقت ایک لمحہ کی تاخیر کے بغیر اپنے ساتھ کا سارا پانی دشمن کی فوج کو سیراب کرنے میں صرف کر دیتے ہیں...... حُر پر اس کا گہرا اثر پڑتا ہے...... مگر حاکم کے حکم سے مجبور ہے ـــــ اور یزیدی فوج کربلا میں ساتویں محرم سے حسینؑ اور ان کے بچوں پر پانی بند کر دیتی ہے۔ نہرِ فرات پر پہرے بٹھا دیئے جاتے ہیں۔ عاشور کے دن یزیدی فوجیں جنگ کی ابتدا کر دیتی ہیں۔ امام حسینؑ جواب تک برابر دشمن کو لڑائی سے باز رکھنے کی کوشش کرتے رہے ہیں اب بھی فوجِ مخالف کو سمجھاتے ہیں ؎

مجھ کو لڑنا نہیں منظور یہ کیا کرتے ہو
تیر جوڑے ہیں جو مجھ پر تو خطا کرتے ہو

یہاں حُر اور اس کی فوج کو سیراب کرنے کا ذکر ناگزیر تھا۔ مگر اندازِ بیان ملاحظہ ہو جس میں احسان جتانا منظور نہیں ہدایت کی تعلیم دینا مقصود ہے۔

گرچہ یہ امر نہیں اہلِ سخا کے شایاں ۔۔۔ کہ کسی شخص کو کچھ دے کے کرے سب پہ عیاں
پوچھ لو، حُر تو ہے موجود، عیاں راچہ بیاں ۔۔۔ اسی جنگل میں مع فوج تھا یہ تشنہ دہاں

شور تھا آج چلیں جسم سے جانیں سب کی
منہ سے باہر نکل آئی تھیں زبانیں سب کی

زیست ہر شے کی ہے پانی سے، شجر ہو کہ بشر ... مجھ سے دیکھا نہ گیا میں تو سخی کا ہوں پسر
میں نے عباسِ دلاور سے کہا گھبرا کر ... مشکوں والے ہیں کہاں، اونٹ ہیں پانی کے کدھر

کرمِ ساقیِ کوثر کو دکھا دو بھائی
جتنا پانی ہے وہ پیاسوں کو پلا دو بھائی

"سخی کا پسر" اور "کرمِ ساقیِ کوثر" کے فقرے قابلِ غور ہیں اور پھر کس حسرت سے فرماتے ہیں ؎

چشم امید ہو کیا سب نے پھرائی ہے نگاہ ... کوئی اک جام بھی پانی کا نہیں دیتا ہے آہ

اور ؎

بچے روتے ہیں تو سینہ مرا شق ہوتا ہے

حُر جو اس خلقِ عظیم سے متاثر ہوا ہے، یزیدی فوج کو چھوڑ کر امام حسینؑ کی طرف آجاتا ہے۔ یہ تاریخی واقعہ ہے۔ انیس نے اس واقعہ کو لے کر ایک طرف یہ بات اُبھاری ہے کہ جس کے دل میں سچائی کی طلب ہو وہ گمراہی کے بعد بھی راہِ راست پر آجاتا ہے۔ اس کے لیے ان کے ہاں مثالی کردار حُر کا ہے جس کو انھوں نے ہر جگہ بڑے حسین پیرائے میں دکھایا ہے اور پشیمان کے ساتھ کیسا سلوک ہونا چاہیے۔ اس کا نمونہ حسینؑ کے کردار میں دیکھیے۔ حُر دور سے پکارتا ہے ؎

مجرم ایسا ہوں کہ عصیاں کا نہیں جس کے شمار
عفو کر، عفو کر، اے چشمۂ فیضِ غفّار

اے مددگارِ معین الضعفا اَدرِکنی ... اے خبر گیرِ گروہِ غربا اَدرِکنی
پاؤں لغزش میں ہیں اے دستِ خدا اَدرِکنی ... ہاتھ باندھے ہوں میں اے عقدہ کشا اَدرِکنی

دیجیے حرؔ کو سند نار سے آزادی کی
آیئے جلد خبر لیجیے فریادی کی

رحمتِ عالم کا نواسہ پہلے ہی حرؔ کو معاف کر چکا ہے اسے باطل سے حق کی سمت آتا دیکھ کر روحانی مسرت ہوتی ہے اور اس پر محبت و عنایت کی برکھا ؎

خود بڑھے ہاتھوں کو پھیلائے شہنشاہِ اُمم
اور ؎

حرؔ نے دیکھا کہ چلے آتے ہیں پیدل شبیر
دوڑ کر چوم لیے پائے شہِ عرش سریر
شہ نے چھاتی سے لگا کر کہا، اے باتوقیر
میں نے بخشی، مرے اللہ نے بخشی تقصیر
میں رضامند ہوں کس واسطے مضطر ہے تو
مجھ کو عباسِ دلاور کے برابر ہے تو

راہ خدا میں جان دینے والے مجاہدوں کی شان اور صفات کیا ہوتی ہیں۔ وہ کس طمانیت قلب کے ساتھ شہادت کے راستے میں قدم آگے بڑھاتے ہیں؟ ملاحظہ ہو ؎

سوکھے لبوں پہ حمدِ الٰہی رخوں پہ نور
خوف و ہراس و رنج و کدورت دلوں سے دور
فیاض، حق شناس، اولوالعزم، ذی شعور
خوش فکر، بذلہ سنج ہنر پرور و غیور
کانوں کو حُسنِ صَوت سے حظ برملا ملے
باتوں میں وہ نمک کہ دِلوں کو مزا ملے

ان میں کیا کیا صفات تھیں

ساونت، بردبار، فلک مرتبت دلیر
عالی نشں، سبا میں سلیماں، وِغا میں شیر
گردانِ دہر ان کی زبردستیوں سے زیر
فاقوں میں دل بھی، جسم بھی اور نیتیں بھی سیر
دنیا کو ہیچ و پوچ سراپا سمجھتے تھے
دریا دلی سے بحر کو قطرا سمجھتے تھے

دنیا کو ثبات نہیں، دولت، راحت سب ڈھلتی پھرتی چھاؤں ہے۔ آج کچھ ہے

کل کچھ ہے۔ انسان کی کبھی یکساں نہیں گزرتی۔ اس کا ذکر سبھی شاعر کرتے ہیں۔ مگر انیس کا قلم جب اس حقیقت کا بیان کرتا ہے تو حساس دل تڑپ تڑپ اُٹھتے ہیں اور صاحبانِ ذوق پھڑک پھڑک جاتے ہیں ؎

دنیا بھی عجب گھر ہے کہ راحت نہیں جس میں
یہ گل ہے وہ گل بوئے محبت نہیں جس میں
وہ دوست ہے یہ دوست مروت نہیں جس میں
وہ شہد ہے یہ شہد حلاوت نہیں جس میں

بے درد و الم شامِ غریباں نہیں گزری
دنیا میں کسی کی کبھی یکساں نہیں گزری

یعنی جو لوگ اس اٹل سچائی پر ایمان رکھتے ہیں، وہی راہ خدا میں، حق کی خاطر دل کی پوری طمانیت کے ساتھ جان قربان کرنے پر آمادہ ہو سکتے ہیں۔ صرف اپنی جان ہی نہیں اپنے پیاروں کی جانیں بھی ـــــ اس کے ایک دو نہیں سو کے لگ بھگ نمونے واقعۂ کربلا میں ملتے ہیں جن کو انیس نے بڑی خوبی، بڑے کمال، بڑے حسن اور تاثر کے ساتھ پیش کیا ہے۔

خاندانی محبت اور آپس کے رشتوں کا پاس تہذیب کی ابتدائی شرط ہے۔ میر انیس نے اپنے مراثی میں خاندانی محبت کے جو مرقعے پیش کیے ہیں وہ اُردو شاعری میں کیا پورے اردو ادب میں (شاید اور زبانوں کے ادب میں بھی) نایاب ہیں۔ ان کے ہر ہر مرثیہ میں سب سے دل کش اور دل گداز سین وہی ہیں جن میں خاندان کی آپس کی محبت اور پرخلوص تعلقات کو دکھایا گیا ہے۔ ان میں صدیوں کی تہذیب کا رچاؤ، اسلام کی تعلیم کا نچوڑ، انسانیت کا درد اور محبت و ایثار کی وہ نادر مثالیں ملتی ہیں جن کو پیش کرنا تو کیا سمجھنا بھی آسان نہیں۔ صرف اس ایک موضوع پر ایک ضخیم کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ نمونے کے طور پر نہایت اختصار سے صرف دو مثالیں دوں گی۔ عباسؑ اور زینبؑ، امام حسینؑ کے بھائی اور بہن کی۔

امام حسین کے چھوٹے سوتیلے بھائی انیسؔ کے محبوب ہیرو ہیں، جن کی سیرت اور شخصیت کی بڑی دل کش نقشہ کشی انھوں نے اپنے متعدد مرثیوں میں کی ہے۔ حضرت عباس کے حال کے کئی مرثیے انیس کے چند شاہ کار مرثیوں میں شمار ہو سکتے ہیں۔

خود امام حسین کو عباس سے جو الفت ہے اس کا وہ بار بار ذکر کرتے ہیں بڑے بھائی امام حسن کی شہادت کا ان پر بہت سخت صدمہ تھا ؎

برسوں حسن کے غم میں نہ سیدھی ہوئی کمر — راتیں تڑپ تڑپ کے ہوئیں آپ کی بسر

یوں سب ہیں پر برادرِ غم خوار اور ہے — یہ الفتیں ہی اور ہیں، یہ پیار اور ہے

لیکن بھائی کی جدائی کے زخم کا مرہم بھی بھائی ہو سکتا ہے۔ اسی لیے ؎

عباس پل کے، نام خدا، جب ہوئے جواں — کچھ بازوئے شکستہ میں آنے لگی تواں

اور ؎

روشن ہوا جو نام علی کے چراغ کا
مرہم ملا حسین کو بھائی کے داغ کا

عباس کی ماں نے اپنے بیٹے کی پرورش اور تربیت کچھ اس انداز میں کی تھی کہ وہ رسول کے نواسہ کے جاں نثار اور بھائی حسین پر دل و جان سے فریفتہ تھے۔

یہ جس طرح تھے شیفتہ شاہِ نامدار — پروانہ یوں چراغ پہ ہوتا نہیں نثار
بلبل میں، در گل میں کہاں اس طرح کا پیار — عزت تھی خادمی میں غلامی میں افتخار
الفت اسی طرح تھی انھیں اپنے شاہ سے
جو عشق تھا علی کو رسالت پناہ سے

معرکۂ کربلا میں امام حسین کے لشکر کے سپہ سالار، علم بردار بھی عباس ہیں۔ ساتھ ہی وہ حسین اور ان کے بچوں کی حفاظت اپنا سب سے پہلا فرض سمجھتے ہیں۔ یہی عباس ہیں جو روز عاشورہ بچوں کے لیے پانی لانے کی کوشش میں شہادت پاکر

سقائے حرم، اور سکینہ کے بہشتی کا لقب بھی پاتے ہیں۔ یہی عباس دشمنوں سے اس بہادری سے جنگ کرتے ہیں کہ بزدلوں کے چھکے چھڑا دیتے ہیں کہ وہ علیؑ کے بیٹے حسین کے بھائی اور خود عرب کے سب سے بڑے بہادر سمجھے جاتے ہیں۔ ان سب واقعات کو انیس بڑی تفصیل اور خوبی کے ساتھ دکھاتے ہیں۔

روز عاشورہ سارے جاں نثار شہید ہو چکے اب صرف اکبر و عباس باقی ہیں۔ عباس میدان جنگ میں جاکر جہاد کرنا چاہتے ہیں، بچوں کے لیے پانی لانا چاہتے ہیں مگر حسین سمجھتے ہیں کہ یہ سب جدائی کے بہانے ہیں۔ وہ بھائی کو جہاد پر جانے کی رخصت نہیں دیتے اس وقت عباس کی جان پر بن جاتی ہے اور وہ بہن زینب کے پاس آکر فریاد کرتے ہیں ؎

پردے سے لگی رو رہی تھیں زینبِ ناچار
ہمشیر کے قدموں پہ گرے دوڑ کے اک بار

اور سب کچھ بتاکر عرض کرتے ہیں ؎

ہوگا وہی جس امر میں کہ آپ کریں گی
رہ جائے گی عزت جو مدد آپ کریں گی

امام حسین بھائی کو اجازت تو دے ہی دیتے ہیں مگر اس بھائی کی جدائی میں ان کا جو حال ہوتا ہے اسے جہاں جہاں انیس دکھاتے ہیں دلوں کو تڑپا دیتے ہیں۔ بیقراری میں حسینؑ کے منہ سے جو جملے نکلتے ہیں وہ دیکھیے ؎

مشہور کائنات میں ہے بھائیوں کا پیار — بچپن سے میں ہوں اس پہ فدا، مجھ پہ یہ نثار
پہلو میں دل نہ ہو تو، جگر کو کہاں قرار — مجھ سے جدا ہوا نہیں دم بھر یہ نامدار
بولا نہیں میں کچھ، جو بھرا گھر اُجڑ گیا
مرجاؤں گا ابھی، جو یہ بھائی بچھڑ گیا

عباس فوجِ دشمن کے سامنے پہنچ کر اسے للکارتے ہیں۔ رجز پڑھتے ہیں تو اس میں اپنی عالی نسبی اور بہادری کے ذکر میں انکسار اور فخر کا جو امتزاج ہے وہ کس قدر پُراثر ہے ؂

بچوں کا ایلچی بھی ہوں اور تشنہ کام ہوں	سقائے اہلِ بیتِ رسولِ انام ہوں
شبیر کی سپر ہوں، علی کی حُسام ہوں	شاہوں کا شاہ ہوں، شہِ دیں کا غلام ہوں
سینے پہ تیر کھاؤں گا تلواریں کھاؤں گا
یہ مشکِ آب نہر سے میں لے کے جاؤں گا

لڑتے ہیں اور نہر تک پہنچ جاتے ہیں، مشک بھرتے ہیں مگر تین دن کا پیاسا مجاہد اپنے خشک لب اس لیے تر نہیں کرتا کہ اس کا بھائی اور بھائی کے بچے پیاسے ہیں۔ محبت ووفا اور صبر وبرداشت کا یہ وہ بے مثال مظاہرہ ہے جس کی مثال دنیا میں شاذ و نادر مل سکتی ہے اور پھر ؂

دریا سے مشک بھر کے جو نکلا وہ تشنہ کام
پھر گھاٹ پر گھٹا کی طرح چھائی فوجِ شام

اک شور تھا کہ بڑھنے نہ دو اس دلیر کو	کشتہ کرو ترائی میں حیدر کے شیر کو

وہ کسی طرح لڑتے بھڑتے خیموں کے قریب پہنچنا چاہ رہے ہیں مگر یزیدی فوجیں چاروں طرف سے گھیر لیتی ہیں۔ شانے سے بازو قلم ہو جاتے ہیں، علم ٹھنڈا ہو جاتا ہے، اس وقت ؂ دانتوں سے پکڑی مشک کہ محنت نہ ہو تباہ

لیکن جب ؂ مشکیزے پر بھی تیر لگا وا مصیبتا

تو ؂ پانی کے ساتھ حضرت عباس گر پڑے

بھائی بہن کی محبت دنیا میں، ہر قوم ہر دیس ہر جگہ ایک عام بات ہے۔ دنیا کے ادب میں اس کے بڑے بڑے حسین جلوے نظر آتے ہیں مگر زینبؑ اور حسینؑ کی محبت جس مقام پر پہنچی ہے وہ تاریخِ انسانی کا ایک بے مثال نمونہ ہے۔ جو

بہن اپنے دو بیٹوں کو بھائی پر قربان کردے اور ماتھے پر بل نہ آئے اس کی محبت اور ایثار کے لیے دلیلیں دینے کی ضرورت نہیں۔ انیس نے حضرت زینب اور امام حسین کی محبت کی ایسی مرقع کشی کی ہے اس درد و محبت کے ایسے ایسے نمونے پیش کیے ہیں کہ جس کا جواب شاید ہی دنیا کے ادب میں مل سکے۔

زینب کے دونوں نوعمر بیٹوں کی لاشیں گھر میں آتی ہیں مگر وہ ان کو دیکھنے سے یہ کہہ کر گریز کرتی ہیں ؎

آنچ آتا کی دل کو جلائے تو کیا کروں
گر فرق میرے صبر میں آئے تو کیا کروں

اور بھاوج کے اصرار پر یہ کہتی سنائی دیتی ہیں ؎

بس سن چکی کہ نام کیا، خوب، لڑ چکے — لاشوں پہ لاشیں لوٹ چکیں کھیت پڑ چکے
کنبہ تمام ہو چکا، دو گھر اجڑ چکے — گودی میں جو پلے تھے وہ بچے بچھڑ چکے
اب ان کا غم، نہ فکر مرے گھر کی چاہیے
بی بی سلامتی علی اکبر کی چاہیے

علی اکبر وہ لاڈلے بھتیجے ہیں جن کو خود زینب نے پالا ہے اور اپنے بیٹوں سے زیادہ بھائی کے بیٹے کی سلامتی کی فکر ہے یہاں تک کہ ؎

روؤں گی میں تو پھر علی اکبر بھی روئیں گے

عون اور محمد اور ان کی محترم والدہ انیس کے بڑے محبوب کردار ہیں اور بڑے معرکے کے مرثیے انیس نے ان کے حال کے لکھے ہیں جن کا حسن و خوبی، تاثر اور دل کشی بیان نہیں کی جا سکتی بس پڑھنے سے تعلق رکھتی ہے۔

مگر یہی صابر بی بی بھائی کی جدائی کا وقت آتا ہے تو سارا صبر و قرار کھو بیٹھتی ہے کہ اسے دنیا میں سب سے زیادہ اس ہستی سے پیار ہے۔ وہ اس کی جان ہے، اس سے دنیا

ہے ورنہ اس پر خاک ہے۔ یہ وہ محبت ہے جہاں عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی ایک دوسرے میں ضم ہوتے نظر آتے ہیں۔ ایسے بھائی کی جدائی کا وقت زینب کے لیے کیسا ہوگا؟ اسے دکھانا آسان کام نہیں۔ لیکن انیسؔ جہاں جہاں اس کی نقشہ کشی کرتے ہیں معلوم ہوتا ہے دل نکال لیں گے ؎

چادر سیاہ، ایک گریباں، ہزار چاک
پُرخوں جبیں، پھٹے ہوئے کپڑے، بدن پہ خاک
بیکس بہن کے حال پہ روئے امامِ پاک
سر بھی جگر بھی سینہ، پُرخوں بھی دردناک

حسینؑ کا بہن کی حالت دیکھ کر دل خون ہو رہا ہے مگر اسے صبر کی تلقین کرتے ہیں، ثابت قدمی سے حالات کا مقابلہ کرنے کی ہدایت فرماتے ہیں۔ اسے اپنے اجڑے گھر، لٹے قافلے، بیمار بیٹے اور ننھی بچی کا محافظ اور حسین کے مقصد کو آگے بڑھانے والی ہستی قرار دے کر اس صدمۂ عظیم کو سہارنے کے لیے ایک روحانی قوت عطا کر دیتے ہیں ملاحظہ کیجیے کس طرح حسین معرفت الٰہی کے کلمے کہہ کر خدا پرست بہن کو صبر و استقامت کا درس دیتے سُنائی دیتے ہیں ؎

ہے اس کو بقا اور ہر اک شے کو فنا ہے
وہ حمد کے لایق ہے سزاوارِ ثنا ہے
آدم کا بدن خاک میں ملنے کو بنا ہے
راحت نہیں دنیا میں کہ یہ دارِ فنا ہے
ایسا تو کسی پر غمِ تنہائی نہ ہوگا
اللہ تو سر پر ہے، اگر بھائی نہ ہوگا

بہن سے پوچھتے ہیں کہ کیا تم نے خود اپنی آنکھوں سے بزرگوں کو اس دنیا سے جاتے دیکھا ہے

جو نورِ خدا سے ہوئے پیدا وہ کہاں ہیں؟
عالم میں جو تھے فیض کے دریا وہ کہاں ہیں؟
پیدا ہوئی جن کے لیے دنیا وہ کہاں ہیں؟
ہم سب کے جو تھے افضل و اعلا وہ کہاں ہیں
جو زندہ ہے وہ موت کی تکلیف سہے گا
جب احمدِ مرسل نہ رہے، کون رہے گا

جانتے ہیں، مانتے ہیں کہ بڑا سخت وقت پڑا ہے اور پڑنے والا ہے مگر ایمان یہ ہے کہ ؎

منظور پرورش ہے جو سب کی کریم کو
رانڈوں کو بھولتا ہے نہ طفلِ یتیم کو

انسان کو بھروسہ صرف خدا کا ہونا چاہیے۔ کیسا ہی سخت سے سخت مصیبت کا وقت ہو مگر آدمی وہی ہے جو ہر حال میں خدا پر بھروسہ رکھے۔ سمجھاتے ہیں کہ میں تو ایک فانی انسان ہوں۔ باقی رہنے والی ذات، سہارا دینے والی ہستی تو اور ہی ہے ؎

میں ہوں تو کیا ہوں، مالک و مختار ہے خدا
جو معرضِ فنا میں ہیں کیا ان کا آسرا
صابر اسی سے صبر کی کرتے ہیں التجا
اُٹھ جائیں بھائی بھانجے یا ہو پسر جُدا
وہ قید میں نہ گھر کی تباہی میں روتے ہیں
روتے ہیں گر تو خوفِ الٰہی میں روتے ہیں

اور صبر کی یہ تلقین کیا محض زبانی ہے؟ نہیں حسین نے تو ہر ہر صدمہ اس شان سے سہارا کہ دنیا کے سامنے مثال قائم کر گئے دنیا کے سب سے بڑے صدمہ غمِ اولاد میں انھوں نے صبر کی جو شان دکھائی اسے میرانیس نے کئی جگہ دکھایا اور ہر جگہ قلم توڑ دیا ہے۔ جب سب شہید ہو چکے تو امام حسین کا کیا عالم تھا؟

آفت تھی، بیکسی تھی مصیبت تھی یاس تھی
بے فوج بادشاہ تھا، ڈیوڑھی اداس تھی

اس وقت ؎

دل کا ہے تقاضا کہ تڑپنے کی رضا دو
کہتا ہے جگر خوں مرا آنکھوں سے بہا دو

مگر حسین کا کہنا یہ ہے کہ ؎

شہ کہتے ہیں یاد اب علی اکبر کی بھلا دو

خود اپنے دل کو آپ ہی سمجھائے ہیں ؎

جو اہلِ محبت ہیں بلا ان کے لیے ہے صابر جو ہیں، یہ درد، دوا ان کے لیے ہے
مظلوم جو ہیں، لطفِ خدا ان کے لیے ہے ہر رنج میں اک تازہ مزا ان کے لیے ہے
سو دکھ ہو تو ہوں، محو ہیں الفت میں اسی کی
روتے ہیں تو روتے ہیں محبت میں اسی کی

اور ہائے یہ جذبہ ؎

بیٹا تو گیا، صبر کی دولت تو نہ جائے

اس وقت کی امام حسین کی حالت کو انیسؔ نے بار بار دکھایا ہے مگر اس بند کا جواب خود ان کے کلام میں مشکل سے ملے گا ؎

جب فاتحہ بخیر ہوا فوجِ شاہ کا کوثر پہ قافلہ گیا، پیاسی سپاہ کا
گھر لُٹ گیا جناب رسالت پناہ کا خاک اُڑ رہی تھی حال یہ تھا بارگاہ کا
بھائی نہ وہ رفیق نہ وہ نورِ عین تھے
دو بہنیں رونے والیاں تھیں اِک حسین تھے

اب ایک بیمار بیٹے اور بے سہارا عورتوں اور چھوٹے بچوں کے سوا کوئی باقی نہیں۔ جانتے ہیں کہ ان کی شہادت کے بعد وہ دشمن کے ہاتھ پڑیں گے۔ جو ان کے ساتھ ظلم و ستم کی انتہا کر دے گا مگر صبر ——— صبر جمیل کیا اسی کا نام نہیں کہ اب بھی حسین کی استقامت اور صبر میں فرق نہیں۔ اب بھی وہ اپنے خالق کی رضا پر راضی ہیں ان بندوں میں امام حسین کی شخصیت اور انیس کی مرقع کشی کا کمال ملاحظہ کیجیے۔

کچھ پڑھ کے بڑھے جانبِ قبلہ شہِ بے پر کج کی طرفِ دوشِ لعیں گردنِ انور
تھرّائے ہوئے ہاتھوں پہ عمامے کو رکھ کر کی حق سے مناجات کہ اے خالقِ اکبر

حرمت ترے محبوب کی دنیا میں بڑی ہے
کر رحم کہ آل ان کی تباہی میں پڑی ہے

یارب ہے یہ سادات کا گھر تیرے حوالے　　رانڈیں ہیں کئی خستہ جگر تیرے حوالے
بیکس کا ہے بیمار پسر تیرے حوالے　　سب ہیں مرے دریا کے گہر تیرے حوالے

عالم ہے کہ غربت میں گرفتارِ بلا ہوں !
میں تیری حمایت میں انھیں چھوڑ چلا ہوں

راضی برضا رہنے کی یہ بے نظیر مثال ملاحظہ ہو !

میں یہ نہیں کہتا کہ اذیت نہ اٹھائیں　　یا اہلِ ستم آگ سے خیمے نہ جلائیں
ناموس لٹیں، قید ہوں، یا شام میں جائیں　　مہلت مرے لاشہ پہ بھی رونے کی نہ پائیں

بیڑی میں قدم، طوق میں عابد کا گلا ہو
جس میں تری محبوب کی اُمت کا بھلا ہو

جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ مرثیے صرف نالہ وشیون، گریہ وزاری کی تعلیم دیتے ہیں، اور انیس تک کے مرثیوں کو اس زمرے میں شامل کر لیتے ہیں وہ ان مثالوں پر غور کریں ۔ (ہم نے جہاں تہاں سے یہ چند مثالیں پیش کی ہیں کہ مشتے نمونہ از خروارے ۔ ورنہ ایسی ہزاروں مثالیں انیس کے مرثیوں میں مل سکتی ہیں) ان کو پڑھ کر یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ انیس کے ہاں رونے رلانے سے زیادہ صبر و استقلال، راضی برضا اور ثابت قدمی کی تعلیم اور رضائے الٰہی پر سر جھکانے کا درس ملتا ہے ۔ انیس کے کلام کا تفصیل سے مطالعہ کیجیے تو یہ حقیقت صاف نظر آتی ہے کہ انھوں نے مرثیہ میں اخلاقی قدروں کو جس طرح ابھارا ہے، جس دل نشین انداز میں ان کی تعلیم دی ہے، جیسے جیسے کردار ان صفات کے حامل پیش کیے ہیں ان کا جواب بھی اردو شاعری میں اور بقول حالی کے فارسی اور عربی شاعری میں بھی ملنا محال ہے ۔

میر انیسؔ کے کلام کو سمجھنے کے لیے صاحب دل ہونا بھی ضروری ہے اور صاحب ذوق ہونا بھی۔ سخن فہمی بھی شرط ہے اور سخن شناسی بھی۔ وہ خود فرما گئے ہیں ؎

نافہم سے کب دادِ سخن لیتا ہوں — دشمن ہو کہ دوست سب کی سُن لیتا ہوں
چھپتی نہیں بوئے دوستانِ یک رنگ — کانٹوں کو ہٹا کے پھول چن لیتا ہوں

علی جواد زیدی

انیسؔ کا نظریۂ فن

انیسؔ کے نظریۂ فن کی گفتگو دو وجوہ سے ضروری ہے. ایک تو انیسؔ جس زمانے میں تخلیقِ شعر کر رہے تھے وہ اردو کی تاریخ میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے اور جو شعری نظریے بعد کے شاعروں اور نقد نگاروں نے اپنائے اُن پر انیس کے فن اور فنی تصورات کی بھی گہری چھاپ ہے. دوسرے مرثیوں، سلاموں ور رباعیوں میں انیسؔ نے جا بجا کبھی تعلّی و تفاخر کے طور پر اور کبھی جواباً یا ضمناً کچھ ایسے اشارے کیے ہیں جن سے ان کے نظریۂ فن پر بھی روشنی پڑتی ہے اس کے علاوہ خود انیسؔ کا کلام اُن کے بہت سے فنی نظریات و تصورات کا آئینہ دار ہے. یہ تیسری شق بے حد تفصیلی تنقید چاہتی ہے اور یہاں اس کی گنجائش نہیں ہے لیکن پہلے دو اسباب کے سلسلے میں قدرے وضاحت کے ساتھ کچھ عرض کرنا ہوگا. ایک ایسے فن کار کے بارے میں جو ایک صنفِ خاص یعنی مسدّس میں ایک طرزِ خاص کا بانی ہے بلکہ جس نے مسدّس کو اپنی فکر انگیزی، جدّت پسندی اور فنی چابک دستی سے اس قابل بنایا کہ ایک صدی تک وہ بے حد توانا صنف بنی رہی، ہمیں نظریۂ فن کی تلاش زیادہ گہرائی میں ڈوب کر کرنا ہوگی۔

انیسویں صدی کے وسط میں جب انیسؔ کے شعری کارناموں کی طرف توجہ مرکوز

ہونے لگی تھی، اس وقت اردو کا ادبی ماحول کیا تھا؟ شمال میں اردو کے دو اہم مرکز لکھنؤ اور دلّی زیادہ فعّال تھے اور نمایندہ سمجھے جاتے تھے۔ دکن میں حیدرآباد اور شمال مشرق میں عظیم آباد بھی اہم مراکز تھے لیکن ادبی قیادت دلّی اور لکھنؤ ہی میں مرکوز سمجھی جاتی تھی۔ دلّی میں غزل گوئی کا غلغلہ زیادہ تھا اور اس میں غالبؔ، ذوقؔ، مومنؔ، شاہ نصیرؔ اور احسانؔ جیسے استاد دادِ سخنوری دے رہے تھے۔ لکھنؤ میں بھی ناسخؔ، آتشؔ، رندؔ اور ہوسؔ جیسے شعرا مصروفِ غزل گوئی تھے لیکن یہاں دوسرے اصنافِ سخن مثلاً مثنوی، قصیدہ وغیرہ کی بھی بڑی دھوم تھی اور مسدس خصوصیت سے نئی آب و تاب کے ساتھ ابھر رہا تھا۔ غزل ایک صنف کی حیثیت سے دب سی رہی تھی۔ اُس زمانے کے "فاضل اربابِ کمال" شعرائے فارسی کی نازک خیالیوں، رنگین بیانیوں اور مضمون آفرینیوں پر سر دھنتے تھے، تشبیہات و استعارات، تلمیح و تمثیل، مبالغہ و صناعت پر اظہارِ فن کا دار و مدار تھا۔ قوّتِ گویائی، قافیہ پیمائی کے مرادف ہوگئی تھی اور زبان، محاورہ اور روزمرّہ وسیلہ نہیں بلکہ اصلِ مقصود بن گئے تھے۔ غالبؔ اُس دور کی دلّی کے مستثنیات میں تھے کہ انھوں نے جان بوجھ اور سوچ سمجھ کر عام ڈگر ترک کی تھی۔ اسی طرح لکھنؤ کے مستثنیات میں میر انیسؔ تھے۔ انھوں نے بھی روشِ عام سے بالارادہ انحراف کیا تھا۔

انیس نے غزل گوئی سے شاعری کی ابتدا کی لیکن اس لیے ترک کر دی کہ یہ اُن کی افتادِ طبع اور خاندانی روایت سے ہم آہنگ نہ تھی۔ خوش قسمتی سے اس ترک میں ادبی تعمیر کا ایک پہلو نکل آیا۔ غزل گوئی ترک کرنے کے بعد انھوں نے اپنی ساری توجہ مسدس کے عروضی سانچے کو بنانے اور سنوارنے میں صرف کردی اور اپنی زندگی ہی میں اسے مستحسن اور معتبر صنفِ کلام بنا دیا۔ نظیر اکبرآبادی نے اسے ایک جاندار صنف اور عوامی محسوسات و افکار کے وسیلۂ اظہار کے طور پر برتا تھا۔ میر و سودا و سکندر کے یہاں بھی نمونے مل جاتے ہیں۔ لیکن اِکّا دُکّا نمونوں سے روایت نہیں بنا کرتی۔ نظیر کی روایت کو قریب العہد احسانؔ،

گدا، ضمیر، خلیق، فصیح اور دلگیر وغیرہ نے ایک دوسرے عوامی مقصد کے لیے اپنا لیا۔ ان کے یہاں یہ مقصد اعتقادی تھا۔

یہ بات ذہن میں رکھنے کی ہے کہ مقصدی شاعری کے لیے مسدس شروع ہی سے ایک اہم سانچا بن گیا تھا۔ ضمیر و خلیق نے مرثیت کے علاوہ رزم و بزم کے بعض گوشے بھی اس میں شامل کرنا شروع کیے۔ تاریخ نے یہ کام انیس و دبیر کے سپرد کیا کہ وہ مسدسی شکل کے مرثیے کے حدود اور بیرونی خطوط مرتب کرکے خود مسدس کو ایک مسلمہ اور مرتمہ آہنگ عطا کریں۔ انیس نے اس کی ساخت اور باطنی کیفیت میں پختگی اور معیاریت پیدا کی اور یہ صنف اس قابل بن گئی کہ چکبست، حالی، اقبال اور صفی سے لے کر جوش ہی نہیں بلکہ مجاز اور سردار جعفری تک نے اس کو برتا اور ہمیں اس کی بے پناہ صلاحیتوں سے آشنا کیا۔ انیس کی نوا سنجیوں سے نظم کا لہجہ ہی متاثر نہیں ہوا بلکہ مزاج شاعری بھی بدل گیا۔ صدیوں تک غزلوں ہی کا زور شور رہا تھا اور مشاہدۂ حق کی گفتگو بھی ساغر و مینا کے بغیر نہیں ہوتی تھی۔ میر انیس نے ساغر و مینا کے بغیر ہمیں حق کی گفتگو کرنا سکھایا۔ ان کی اخلاقی شاعری صاف طور سے حالی کے یہاں روایتِ جاری کے روپ میں ظاہر ہوتی ہے۔ اور ان کا رزمیۂ ثانی اور معیار پسند لہجہ چکبست سے لے کر جوش و مجاز تک کے شعری پیکروں میں گونجتا ہے۔ مسدس کی یہ روایت انیسویں صدی کے آخر سے موجودہ صدی کی چار پانچ دہائیوں تک مستند ہی نہیں توانا بھی رہی ہے اور اردو کے قومی مزاجِ شعری کا اٹوٹ حصہ بن گئی ہے۔ محض اتفاق نہیں ہے کہ مسدس مقصدی شاعری کے لیے تقریباً مخصوص ہوگیا تھا۔ تقریباً اس لیے کہتا ہوں کہ پہلے واسوخت نگاروں نے اور بعد میں رومانی شاعروں نے بھی مسدس کو اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔

مسدس کی ارتقا یافتہ شکل میں، پوری نظم یا پورا مرثیہ ایک اکائی ہوتا تھا لیکن تکنیک کے اعتبار سے ہر بند خود بھی ایک اکائی ہوتا تھا جیسیں چار مصرعوں پر پھیلی ہوئی بات

بیت یا ٹیپ کے دو آخری مصرعوں میں نقطۂ عروج کو پہنچتی تھی۔ پہلے چار مصرعے غیر مردّف بھی ہو سکتے تھے لیکن محتاط مرثیہ گویوں بالخصوص میر انیسؔ کے یہاں اس کا خصوصیت سے التزام تھا کہ بیت ضرور مردّف ہو تاکہ اظہار مطالب میں استحکام، قطعیت اور فکری انداز پیدا ہو۔ اگر ایک بند کے مختلف مصرعوں میں تکرارِ مضمون بھی ہو تو اس طرح کہ ہر مصرعہ کوئی نیا پہلو، کوئی نیا گوشہ ظاہر کرے اور ڈھلان پر بہتے ہوئے پانی کی طرح بیت کے دامن تک روانی اور احساسِ سمت کے ساتھ بڑھتا چلا جائے۔ پھر ایک بند کا چھٹا مصرعہ دوسرے بند کے پہلے مصرعے سے اس طرح مربوط ہو کہ نظم یا مرثیے کی وحدتِ تاثر پر ناخوش گوار اثر نہ پڑے بلکہ کڑی سے کڑی جڑی نظر آئے۔ اس انصرام و انضباط کی وجہ سے مسدس کے لہجے میں ایک نیا بھاری بھرکم پن آگیا۔ یہ اثر اُس دور کی مثنویوں اور واسوختوں کے لہجوں کے تقابل سے بھی ظاہر ہو جاتا ہے۔

انیس کے دور کے مراثی کے عناصر ترکیبی کا ذکر ذرا بعد میں کروں گا۔ پہلے میں ان محرّکات کی نشان دہی کرنا چاہتا ہوں جن میں مسدّس کی یہ مقصدی صنف پھلی پھولی۔ انیس کی شاعری کو جو ماحول ملا وہ انحطاط کا پروردہ تھا۔ کیا دلّی، کیا لکھنؤ، ہر جگہ فقط سیاسی استحکام ہی کو خطرہ لاحق نہیں تھا بلکہ اخلاقی زوال کے لمبے سایے بھی پورے سماج پر پھیلتے جارہے تھے۔ اصلی طاقت سے محرومی اور امرا کی عیش و عشرت میں غیر معمولی دل بستگی دراصل ایک ہی تصویر کے دُو رُخ تھے۔ ہمّت و حوصلہ کا فقدان عام تھا اور کھوکھلی نمائش اور ظاہرداری نے ادراکِ حقایق کی قوّت مجروح کردی تھی۔ اس ماحول میں کچھ لوگ ایک بار اُسی طرح چونکے جیسے عہدِ شاہجہاں و اورنگ زیب میں غنیؔ کشمیری وغیرہ مُٹھی بھر افراد نے اخلاق و تصوّف کے دامن میں پناہ ڈھونڈھنا چاہی اور نمایش پسندوں کی تشفّی کے لیے تمثیل کو وسیلۂ ترسیل بنایا۔ اخلاق تو دلوں میں اتر نہ پایا اکثریت تمثیل اور بے روح صنعت گری وغیرہ کی رسمی دل فریبیوں میں کھوگئی۔ انیس کے دور میں بھی ایسی ہی کوشش ہوئی۔ انیسؔ اور ان کے بعض ساتھیوں

اور پیرودوں کے مرثیوں، سلاموں اور رباعیوں میں اُس دور کے اخلاقی اور معاشرتی زوال سے نبرد آزمائی کی کوشش نظر آتی ہے۔ اخلاقی اور سماجی پستی کے گہرے اندھیرے میں انیس اخلاق عالیہ اور جرأت و ہمت کی مشعل جلا کے آگے بڑھتے ہیں۔ یہ کوری قیاس آرائی نہیں ہے بلکہ انیس کے شعروں میں جا بجا اس کی وضاحت ملتی ہے:

(۱) یا علی زور طبیعت کو روانی دیجے — محو دشمن بھی ہوں وہ سحر بیانی دیجے
دمِ اوصافِ وفا، سیف زبانی دیجے — دستِ مدّاح میں تیغِ صفہانی دیجے
دفترِ رزم کو خوں ریز رسالہ کردوں
آپ حامی ہوں تو فوجیں تہ و بالا کردوں

سن سے تلوار کے چلنے کی صدا آجائے — جس سے سر اڑتے ہیں تن سے وہ ہوا آجائے
سامنے معرکۂ دشتِ بلا آجائے — جو بہادر ہیں انھیں جوشِ وغا آجائے
بدلیاں ڈھالوں کی کالی وہ گھٹا دھاروں کی
بجلیاں آنکھوں میں پھرنے لگیں تلواروں کی

۲۔ جز خدا جھکتے نہیں ہم پیشوا کے سامنے — ہاتھ پھیلائے تو نگر کیا گدا کے سامنے
۳۔ جو آبرو کا ہے طالب تو کرعرق ریزی — یہ کشمکش ہوئی تب پھول سے گلاب بنا
۴۔ کریم جو تجھے دنیا ہو بے طلب دے دے — فقیر ہوں پہ نہیں عادتِ سوال مجھے

انیس کا نظریاتی مزاج اپنے ماحول کی بے دست پائی، بے راہ روی، طمع و حرص اور آرام طلبی کے خلاف ایک ردّ عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی مثال میں "دمِ اوصافِ وفا" کا ٹکڑا اور ع جو بہادر ہیں انھیں جوشِ وغا آجائے

کا پورا مصرعہ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں "دمِ اوصافِ وفا" کے ٹکڑے میں 'وفا' سے عام محبت نہیں بلکہ اعلیٰ مقاصد اور بلند مرتبہ کرداروں سے وابستگی و تتبّع مراد ہے نقل کیے ہوئے مصرعے میں مردانگی اور بہادری کا کھلا ہوا پیغام ہے۔ اسی کے ساتھ خدا کے علاوہ کسی

اور کے سامنے نہ جھکنے کا اعلان ہے۔ چوتھی مثال میں دنیا پرستی کی مذمت ہے اور تیسری مثال میں یہ دعویٰ ہے کہ محنت کے بغیر سرفرازی حاصل نہیں ہو سکتی۔ اس قسم کی اخلاقی تعلیمات سیکڑوں کی تعداد میں جا بجا بکھری ہوئی ملتی ہیں۔

اس نئی شعری تحریک کو تقویت ادبی ماحول کی ناآسودگی سے بھی ملی۔ غزل اپنی چمک دمک کھو چکی تھی۔ مثنوی غزل سے بھی زیادہ بیانیہ اور سپاٹ ہوتی جا رہی تھی (ناسخ اور ضمیر وغیرہ کی مثنویاں اس کا ثبوت ہیں۔ صرف شوق کی مثنوی مستثنیات میں تھی) قصیدہ درباروں کی زبوں حالی کے باعث خالص اعتقادی حد بندیوں میں گھر گیا تھا۔ مرثیے میں میر ضمیر کی جدتوں نے ذرا رہبری کی تھی۔ انیس نے اس جدت کے امکانات کا صحیح اندازہ کرتے ہوئے اسے ایک ایسی مستقل صنف بنانے کا تہیہ کر لیا جو ایک طرف رزمیہ ہو اور دوسری طرف اخلاقی تعلیم کا ذریعہ۔ اگر غزل کی وہ پہلی سی آب و تاب باقی رہتی، اگر مثنویوں کی بیانیہ شاعری کے امکانات نے اُس کی تنگ دامانی کو نمایاں نہ کر دیا ہوتا، اگر قصیدہ اظہارِ علم و ہنر اور کسبِ فضیلت کے وسیلے کی حیثیت سے بے نمود نہ ہو گیا ہوتا تو غالباً انیس جیسے باہنر اور خوش سلیقہ شاعر صنفِ مرثیہ کی تجدید کی طرف اس طرح مائل نہ ہوتے ہوتے۔

مرثیے کی حیثیت عوامی رہی ہے۔ اگر زبانِ اردو کے اس دور میں لوک ادب کی تلاش کرنا ہو تو وہ مذہبی اصناف بالخصوص نعت اور مرثیے ہی میں ملے گا۔ عوام تک ابلاغِ مقصد کے لیے خصوصی اور علمی صناعیوں اور خیال آفرینیوں سے زیادہ اعتقادی مقصدیت اور سادہ نگاری کی ضرورت ہوتی ہے۔ ابتدا میں اس عنصر کی اتنی فراوانی تھی کہ مرثیہ گو "بگڑا شاعر" کہلانے لگا تھا۔ رفتہ رفتہ اس میں شعریت کا اضافہ ہوتا رہا یہاں تک کہ میر انیس کے دور میں مرثیہ فنی بلوغ کو پہنچا لیکن اس کی اپیل اب بھی عوامی رہی۔ عوام تک ابلاغِ مقصد کے لیے انیس نے لکھنؤ اور دلی کے عام شعرا کی تاسی نہیں کی بلکہ اپنے گھر والوں کی روش کو مشعل راہ بنایا۔ گھر والوں کی روش ان تبدیلیوں کی تیسری محرک تھی۔ مرثیے کے

نئے نقشے کی ترتیب جدید اور تکمیل کا زینۂ اوّل سلاست، روانی اور دوسرے متعلقاتِ فصاحت تھے۔ یہی اُن کے اہل خاندان کا بھی وطیرہ تھا۔ سید نظیر الحسن فوق نے لکھا ہے:

"میر صاحب (انیس) کا خاندانی طرز چوں کہ اس (طرز دبیر) کے خلاف تھا اور اُن کے آباو اجداد لطف زبان، محاورے کی صفائی اور کلام کی سادگی میں شہرت حاصل کر چکے تھے، اس لیے انھوں نے اپنے خاندانی طرز ہی میں سخن سنجیاں کیں اور باوجودیکہ یہ رنگ اُس زمانے کے خلاف تھا مگر انھوں نے اپنی سحر بیانی کی قوت سے اس طرز میں بھی عالی شان رُتبہ حاصل کیا[1]"

انیس فیض آباد میں پیدا ہوتے اور شعری بلوغ کو لکھنؤ میں پہنچے۔ ساری عمر انھیں دو شہروں میں گزاری لیکن وہ اپنی دہلوی اصل کو کبھی نہیں بھولے اور نہ کبھی اس بات کو فراموش کیا کہ

ع پانچویں پُشت ہے شبیر کی مدّاحی میں[2]

فصاحت، میر حسن اور خلیق کا گھرانا، انیس ہی کیا، باہر والوں کے لیے بھی محک و معیار تھا۔ بیشتر لکھنؤ والے دلّی کے ادبی اور لسانی تفوّق کے سرے سے منکر تھے۔ لیکن انیس کا گھر اور اس کے متعلقین مستثنیات سے تھے۔ مولانا محمد حسین آزاد کا قول ہے کہ "بعض محاورے پر اتنا کہہ اُٹھتے تھے کہ میرے گھر کی زبان ہے، حضرات لکھنؤ اس طرح نہیں فرماتے" گھر کی ادبی اور لسانی روایتوں کا احترام اُن کے مراثی اور سلاموں میں بار بار گونجتا سنائی دیتا ہے:-

(۱) بس اے انیس بزم میں ہے نالہ و فغاں | پوچھ ان کے دل سے جو ہیں سخن فہم نکتہ داں
حق ہے کبھی سُنا نہیں اس حسن کا بیاں | حقا کہ یہ خلیق کی ہے سر بسر زباں

---

[1] المیزان : ۶۲

[2] یہ مرثیہ اپنے صاحبزادے کے لیے لکھا تھا۔ اس لیے ایک پشت کا اضافہ کر دیا۔

سچ ہے کہ اس زباں کو کوئی جانتا نہیں
جو جانتا ہے، اُور کو وہ مانتا نہیں

(۲) جدّ و آبا کے سوا اور کی تقلید نہ ہو

اگر کسی میں جودتِ ذہنی اور موزونی طبع ہوتی بھی تھی تو انیسؔ اُس کی فوقیت اور برتری تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوتے تھے، کیونکہ وہ انھیں اُن سربستہ رازوں کا امین نہیں مانتے تھے جو اُن کے خاندان والوں کے لیے مخصوص تھے:

ہو اگر ذہن میں جودت ہے کہ موزونی ہے
اس احاطے سے جو باہر ہے وہ بیرونی ہے

دلّی سے اس خاندانی لگاؤ کی وجہ سے لکھنویت اور دہلویت کے سطحی جھگڑوں میں انیسؔ ناطرفدار نظر آتے ہیں اور وہ اہلِ دلّی کے اکتسابات کا بھی اقرار کرتے ہیں انیسؔ نے اپنے دہلوی معاصرین غالبؔ و مومنؔ کی تعریف اور ذوقؔ کی اہمیت بھی تسلیم کی ہے. یہ حقیقت اُن کے کھلے ہوئے ذہن اور دلّی سے قلبی لگاؤ دونوں کی غمازی کرتی ہے. میر قربان علی سالکؔ اپنی بیاض میں ۱۸۶۱ء کی یاد داشت میں لکھتے ہیں :-

"ایک روز میر صاحب (انیسؔ) سے دلّی کا ذکر آگیا. طرزِ بیان سے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اب تک اُن کے دل میں دلّی بسی ہوئی ہے. اپنی جائے سکونت (سبزی منڈی) کو فرمانے لگے کہ "یہ اُسی باغ کا سبزہ زار ہے" مرزا غالبؔ کو "یگانۂ فن" کے لفظ سے یاد کیا اور ذوقؔ و مومنؔ کی نسبت فرمایا کہ ذوقؔ شاہی دربار کے شاعر ہیں اور مومنؔ اپنی طبیعت کے بادشاہ ہیں" [۱]

اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انیسؔ کا ذہن مقامی تعصبات سے صاف تھا اور وہ ایک

---

[۱] بحوالہ حیات انیس : ۲۵۴

بیدار تنقیدی شعور رکھتے تھے۔ جوہر قابل کو پرکھ سکتے تھے لیکن وہ تتبع صرف اپنے گھر والوں کا کرتے تھے اور اس پر نازاں تھے۔

انیس کے محرکات شعری میں ترمیم شدہ ہیئت مرثیہ کی صلاحیتوں اور امکانات اور خود اپنے اکتسابات کے احساس کو بھی بڑا دخل ہے۔ میر مہدی حسن احسن نے یہ واقعہ نقل کیا ہے کہ انھیں کی ایک مجلس میں کچھ شعرا کسی گوشے میں چہ میگوئیاں کرنے لگے۔ انیس سُنکر برافروختہ ہوئے اور برسرِ مجلس یہ تقریر کی:

"یہ گیارہ شعر کی غزل نہیں ہے جس میں کنگھی چوٹی کا ذکر کرکے دل خوش کر لیتے ہو۔ اس میدان میں شاعر قدم رکھے تو کلیجہ خون ہوکر بہہ جاتا ہے۔ وہ دن گئے کہ مرثیے پر حقارت سے نظر ڈالی جاتی تھی۔ انیس نے اس صنف کو تمام اصناف پر فوقیت دے دی ہے۔" [1]

یہ سمجھ لینا قطعاً غلط ہوگا کہ انیس کے یہاں جو کچھ ہے وہ خاندانی وراثت ہے۔ خاندانی وراثت لفظ سلیس اور رواں زبان اور ایسے خاندانی محاوروں اور روزمرّوں تک محدود تھی جو ثقاتِ دلّی کا شعار تھے۔ فنّی اعتبار سے بات کو قارئین اور سامعین کے بڑے مجموں تک فنی خوبیوں کے ساتھ پہنچانے کی صلاحیت بھی اس میں شامل تھی۔ سلاست میں بھی خاندانی وراثت کے علاوہ، انیس کی ذاتی مہارت اور خوش سلیقگی کا بڑا ہاتھ تھا۔ مفتی محمد عباس اُس دور کے لکھنؤ میں مستند اہلِ زبان، صاحبِ نظر ادیب اور فارسی زبان کے شاعر تھے۔ انھوں نے انیس کی سلاست کی خصوصیت سے داد دی۔

خود انیس نے بھی اِن خصوصیتوں کی طرف اشارہ کیا ہے:-

ع لفظ مغلق نہ ہو، گنجلک نہ ہو تعقید نہ ہو

---

[1] واقعاتِ انیس: ۹۷

ع ہے سہلِ ممتنع یہ کلامِ ادق مرا

بظاہر 'سہلِ ممتنع' اور 'کلام ادق' ایک دوسرے کے متناقض اور متضاد معلوم ہوتے ہیں۔ غالبؔ نے خواجہ غلام غوث بیخبر کو ایک خط میں لکھا تھا کہ 'کلام ادق' کلامِ مغلق کو کہتے ہیں۔ جو سہلِ ممتنع کے منافی ہے۔ بادی النظر میں یہ اعتراض صحیح ہے لیکن افضل حسین ثابتؔ جیسے پکے دبیریے نے انیسؔ کے دعوے کو اس بنا پر صحیح قرار دیا ہے کہ لغوی معنی میں "کلام ادق" "بہت باریک کلام" کے مرادف ہوگا اور نازک خیالیوں کے باوجود کلام کا سہل ممتنع ہونا ممکن ہے[1]۔ یقین ہے کہ خود انیسؔ نے اسی معنی میں استعمال کیا ہوگا نہ کہ اُس معنی میں جو غالبؔ کے ذہن میں تھے یعنی "کلام مغلق"۔ میرا یقین اس قیاس پر مبنی ہے کہ جو شاعر ایک لفظ کا مغلق ہونا بھی گوارا نہ کرتا ہو وہ کلامِ مغلق کو کیسے گوارا کرے گا اور اُسے محلِ فخر میں کیوں کر پیش کرے گا؟ مزید ثبوت خود انیسؔ ہی کے ایک شعر سے فراہم ہوتا ہے۔

اے سخن! نور کا سانچا ہے طبیعت میری
کوئی کاواک بھی مضموں ہو تو ڈھل جائے ابھی

اُن کا ہنر یہ بھی تھا کہ وہ کاواک اور دقیق تر مضامین کو بھی سانچے میں ڈھال دیا کرتے تھے۔

سلاست کے اور عناصر ترکیبی بھی ہیں جن کی انیس نے مختلف طریقوں سے نشان دہی کی ہے اور مجموعی تاثر کو فصاحت کے مرادف قرار دیا ہے۔ ایک جگہ ممدوح کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

توبہ تنافرِ کلمات اور وہ دہن　　　جُملے صحیح، شستہ و رُفتہ ہر اک سخن
پھولا ہُوا فصاحتِ الفاظ کا چمن　　　تقریر وہ سمجھ لیں جسے صاف مرد و زن

---

[1] یادگار انیس: ۱۰۵

معنی کا بھی یہ حال ہے حسنِ قبول سے
خوشبو سحر کو جیسے نکلتی ہے پھول سے

دوسری جگہ لکھتے ہیں:

روز مرّہ شرفا کا ہو، سلاست ہو وہی — لب و لہجہ وہی سارا ہو، متانت ہو وہی
سامعیں جلد سمجھ لیں جسے صنعت ہو وہی — یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی
لفظ بھی چُست ہوں مضمون بھی عالی ہووے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

وہ روز مرّہ جس کو انیس فصاحت و سلاست کا جزو سمجھتے تھے، انھیں واقعۃً بے حد عزیز تھا. لیکن ہر روز مرّہ نہیں۔ وہ صرف شرفا اور ثقہ حضرات کے روز مرّے کو اختیار کرنے کے قائل تھے. اگر عام شرفا کے روز مرّے اور اُن کے گھر کے روز مرّے میں فرق ہوتا تو وہ اپنے گھر کے روز مرّے کو ترجیح دیتے اور اس کو ایسی خوبی سے برتتے کہ ہم عصر و ہم فن دنگ رہ جاتے تھے. انیس نے خود کہا ہے:

بے جا نہیں مدحِ شہ میں عزّا میرا — بھرتی سے کلام ہے معرّا میرا
مرغانِ خوش الحان چمن بولیں کیا — مر جاتے ہیں سُن کے روز مرّا میرا

انیس نے متانت کو بھی روز مرّے کی اہم خصوصیت بتایا ہے. اُن کے نزدیک ہر روز مرّہ قابلِ اخذ نہیں تھا. اس نکتے کو جو لوگ نہیں سمجھے اور جنھوں نے متانت اور سلاست ہی کا خیال نہیں رکھا، اُن کا کلام ابتذال کی سرحدوں میں داخل ہو گیا. اس طرح کی مثالیں اُس دور کے غزل گویوں کے یہاں بہت مل جائیں گی۔

روز مرّے کے علاوہ انیس نے صنّاعی کا بھی سرسری ذکر کیا ہے. وہ صنّاعی پر خاص توجہ دینے کے قائل نہیں تھے اگرچہ انھیں اس سے کُلیتاً گریز بھی نہیں تھا۔ وہ صنّاعی کو روانی اور سلاست کی راہ کا روڑا نہیں سمجھتے تھے لیکن ان کے نزدیک صرف ایسی صنعتوں

کا استعمال جائز تھا جو آسانی سے ہر سامع اور قاری کے سمجھ میں آجائیں۔ اُن کے یہاں صنایع و بدایع مفقود نہیں ہیں لیکن وہ اُن کے شعر کی خلوت میں دبے پاؤں داخل ہوتی ہیں۔ اکثر تو یہ محسوس بھی نہیں ہوتا کہ شاعر نے شعر میں کوئی صنعت پیدا کر دی ہے۔ صنعتوں میں رعایتِ لفظی کی طرف وہ بعض اوقات ارادی طور پر متوجہ ہوتے ہیں۔ ایک بار کسی شخص نے اُن سے دریافت کیا کہ "کیا آپ رعایتِ لفظی کو پسند کرتے ہیں ؟" جواب دیا کہ "کیا کروں لکھنؤ میں رہنا ہے"[1]۔ یوں تو رعایت لفظی کا رواج دلّی میں بھی تھا لیکن بعض لکھنوی شعرا نے اس کے برتنے میں غلو سے کام لیا تھا۔ اِن میں بعض استاد شاعر بھی تھے۔ دلّی میں ذوقؔ اور نصیرؔ کے یہاں بھی مثالیں مل جاتی ہیں۔ بعض مستند دہلوی شعرا جیسے قدما میں فائزؔ دہلوی اور بعد والوں میں احسانؔ صنعت کو کمالِ شاعری قرار دیتے تھے۔ نہ انیسؔ کو ایسے دہلوی شعرا کی ہم نوائی پسند تھی نہ بعض لکھنوی اساتذہ کی پیروی۔ انیسؔ نے ذوقؔ کو بھی صرف درباری شاعر کہہ کر ٹال دیا تھا لیکن غالبؔ کو یگانۂ فن مانا اور مومنؔ کو طبیعت کا بادشاہ گردانا تھا۔ وہ رعایت پسندانِ لکھنؤ کو کب خاطر میں لانے والے تھے ! انھوں نے رعایت لفظی سے اس لیے جبراً صلح کر لی ہوگی کہ تمام صنعتوں میں یہی ایک صنعت ایسی تھی جسے لکھنو کا عام قاری اور سامع بھی تھوڑی سی توجہ سے سمجھ لیتا ہے اور یہ صنعت اگر سلیقے سے برتی جائے تو فصاحت میں بھی مخل نہیں ہوتی۔ دوسری صنعتوں کے معاملے میں بھی اقراری ہیں کہ صرف انھیں صنعتوں کو اختیار کرتے تھے جنھیں "سامعین جلد سمجھ لیں"۔ صنعت ایہام" یا "رعایت لفظی" کو بُرا کہا گیا تھا اور محمد شاہی دور کی تمام شاعری کو اسی صنعت کی بدولت ناقابلِ اعتبار و اعتنا قرار دے دیا گیا تھا۔ یہ تنقیدی بے اعتدالی تھی۔ یہ صنعت بھی اگر چابکدستی سے نظم میں لائی نہ جائے تو ذوقِ سلیم پر بار ہوتی ہے۔ لیکن اگر چابکدستی

---

[1] یادگار انیس ص۱۸۴

سے برتی جائے تو کرو مہ کی سمجھ میں بھی آجاتی ہے اور ایک ایسی کیفیت کا اضافہ بھی کر دیتی ہے جس سے ہلکی سی لذت محسوس ہو۔ حسن اور خلیق سے یہی خاندانی روایت انیس کو ورثے میں ملی تھی۔ ان میں سے کسی کو صنعت کے استعمال سے انکار نہ تھا لیکن انھوں نے صنائع کو اصل مقصود نہ بننے دیا اور فصاحت و بلاغت کو کبھی ہاتھ سے نہ دیا۔ اعتدال و احتیاط اُن کا شعار رہا۔

جس روز مرہ، سلاست، روانی اور متوازن و معتدل صنائع کے ساتھ لفظوں کی چُستی اور معنی کی درستی کا ذکر ابھی ابھی کیا گیا ہے ان تمام خصوصیات کو انیس نے فصاحت کی اصطلاح میں اکٹھا کر لیا تھا۔ اس فصاحت کا انھوں نے بار بار اور کئی طریقوں سے ذکر کیا ہے:

ع ہے گوہرِ محیطِ فصاحت سخن مرا

" عاشق ہو فصاحت بھی، وہ دے حسنِ بیاں کو

" نمکِ خوانِ تکلم ہے فصاحت میری

" بحرِ مواجِ فصاحت میں تلاطم کر دوں

" تعقید سربسر ہے فصاحت کے برخلاف

" اے شہسوارِ طبعِ فصاحت نواز، بس!

" پھولا ہُوا فصاحتِ الفاظ کا چمن

اپنے بھائی اور دوسرے اعزا کی شاعری کے محاسن کا ذکر اِن الفاظ میں کرتے ہیں:

بھائی خوش فکرت و خوش لہجہ و پاکیزہ خصال — جن کا سینہ گہرِ علم سے ہے مالامال

یہ فصاحت، یہ بلاغت، یہ سلاست، یہ کمال — معجزہ گر نہ اِسے کہیے تو ہے سحرِ حلال

اپنے موقعے پہ جسے دیکھیے لاثانی ہے

لطف حضرت کا ہے یہ، رحمتِ یزدانی ہے

فصاحت کے علاوہ یہاں بلاغت، خوش فکری، سلاست اور خوش لہجگی کا بھی ذکر آیا ہے۔

فصاحت' اور بلاغت' کی اصطلاحوں کے بارے میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور یہاں بھی ان الفاظ سے الگ گفتگو ہوگی لیکن انیسؔ نے اس بند میں نہ صرف اِن دو لفظوں کو بلکہ دوسری خصوصیات کو یکجا نظم کر دیا ہے اور اِن میں مماثلتیں بھی ہیں لیکن اِن کو مترادف سمجھ لینا درست نہ ہوگا کیونکہ یہ الفاظ مختلف کیفیتوں کی غمازی کرتے ہیں۔ مثلاً خوش لہجہ اُسے کہیں گے جس کے کلام میں شیرینی بھی ہو اور متانت و اعتدال بھی۔ خوش فکر اُسے کہیں گے جو نئے اور پسندیدہ مضامین کی تلاش بھی کر سکے اور انھیں خوش سلیقگی سے نظم کرنے پر بھی قادر ہو۔ سلاست کے زمرے میں روانی، برجستگی، عام فہمی اور شگفتگی سب آ جاتے ہیں گی۔

اب 'فصاحت'، اور 'بلاغت' کی دو اصطلاحیں قابلِ تشریح رہ جاتی ہیں۔ انیسؔ نے 'فصاحت' ہی کی طرح 'بلاغت' کا بھی ذکر کیا ہے:۔

ع   ناطقے بند ہیں سُن سُن کے بلاغت میری

ع   یہ فصاحت' یہ بلاغت' یہ سلاست، یہ کمال

ایک اور جگہ انیس نے 'بلاغت' کا لفظ تو نہیں استعمال کیا ہے لیکن اُس کی فنی تشریح کو دُہرایا ہے

ع   یعنی موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی

اسی کو ایک اور موقعے پر یوں کہا ہے :۔

ع   ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

آخرالذکر مصرعہ دراصل 'فصاحت' کے ضمن میں نظم ہوا ہے جیسا کہ مصرعۂ اولیٰ سے ظاہر ہے۔

ع   داند آنکس کہ فصاحت بکلامے دارد

اس سے ایسا مترشح ہوتا ہے کہ انیسؔ کلام باموقع کو فصاحت کے مترادف سمجھتے تھے، درانحالیکہ یہ تعریف فصاحت کی نہیں بلکہ بلاغت کی کی جاتی ہے۔

مطوّل میں 'فصاحت' کی یہ تعریف کی گئی ہے کہ کلام میں تنافر نہ ہو، غرابت نہ ہو اور قیاس نحوی کی مخالفت نہ ہو، یہ صفات ہر لفظ میں ہوں اور پھر تمام لفظوں میں باہم تناسب اور توازن

بھی ہو. گویا الفاظ کی ترتیب کا قواعد اور محاورہ و روز مرّہ کے مطابق ہونا بھی ضروری ہے۔ اگر کبھی ترتیب بدلے بھی تو اس طرح کہ طبیعت کو ناگوار نہ ہو، تعقید کی کیفیت نہ پیدا ہو۔ اسی طرح گنجلک اور مغلق الفاظ کے استعمال سے گریز کیا جائے تاکہ معانی کے سمجھنے میں دشواری نہ ہو۔ الفاظ میں اندرونی آہنگ موسیقی اور توازنِ معنوی کی بھی ضرورت ہوگی۔ اگر آپ اوپر دی ہوئی مثالوں کو ایک بار پھر پڑھیں تو معلوم ہوگا کہ انیسؔ فنی طور پر اِن تمام مقتضیات کا خیال رکھتے تھے اور فصاحت کے اس معیار سے ذرا بھی تجاوز نہ کرتے تھے۔

اس کے مقابلے میں 'بلاغت' یہ ہے کہ کلام مقتضائے حال کے موافق ہو اور اُس میں شرائطِ فصاحت بھی موجود ہوں۔ ایسے تفاوتِ مقامات اور رعایتِ اعتبارات سے دوری رکھی جائے جو اسبابِ فصاحت میں مخل ہوں مختصرالمعانی کے الفاظ میں 'بلاغت' نام ہے فصیح کلام کی تقاضائے حال سے مطابقت کا۔ علامہ شبلیؔ نے یہ ضروری تشریح کر دی ہے کہ مطابقت اور عدم مطابقت کا تعلق معانی اور الفاظ دونوں سے ہے۔ غلط طور سے، کلامِ بلیغ کو مشکل الفاظ و تراکیب اور دوراز کار تشبیہات و استعارات وغیرہ کا مجموعہ سمجھ لیا جاتا ہے۔ یہ بھی غلط ہے کہ بلاغت ایجاز و اختصار کی گود میں پلتی ہے اور کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ معانی کو سمو دینا ہی بلاغت کا بنیادی نقطہ ہے۔ اصل میں بلاغت کا اقتضا یہ ہے کہ ہر بات مناسب موقع و محل سے کہی جائے۔ سادگی ہو یا رنگینی، سلاست ہو یا اشکال، طول ہو یا اختصار، صنّاعی ہو یا سہلِ ممتنع، سب بلاغت کے دائرے میں گھر آئیں گے مگر شرط یہ ہے کہ اُن کا صَرف بامحل ہو۔ مناسبتِ موقع کے علاوہ یہ بھی ضروری ہے کہ "کلام کا ایک جُزو دوسرے کا نقیض نہ ہو"[۱]

انیسؔ کی نظر نے "فصاحت" اور "بلاغت" کے اس اندرونی اتحاد کو محسوس کر لیا تھا۔

---

[۱] روحِ انیس: ۴۴

ان کی نظر میں فصاحت اور بلاغت وہ خصوصیاتِ شعری ہیں جو ایک دوسرے کے متضاد نہیں ہیں بلکہ ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو بھی موجود رہتی ہیں۔ علامہ شبلی نے یہ صحیح بات لکھی ہے کہ " بلاغت کی پہلی شرط یہ ہے کہ کلام فصیح ہو"[1] گویا، فصاحت کے بغیر بلاغت کا تصوّر ہی نہیں کیا جا سکتا۔ انیس نے 'فصاحت' کے ساتھ "مقتضائے حال" کا تصوّر جوڑ کے، فصاحت و بلاغت کو ایک دوسرے کے اتنا قریب کر دیا کہ دونوں کے خطوطِ فاصل ایک دوسرے میں مل گئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں انیس ایسی فصاحت کے قائل نہیں ہیں جس میں برجستگی، روانی اور سلاست تو ہو لیکن کلام حسبِ حال و موقع نہ ہو۔ اُن کو اپنے ہم عصروں پر اسی امتزاجِ صحیح کی بدولت فوقیت حاصل ہے۔ دوسرے کبھی معنی آفرینی میں کھو گئے اور کبھی محاورہ بندی میں اور کبھی یہ بھول گئے کہ موقع و محل کس طرح کے کلام کا طالب ہے اور مختلف عناصر و ارکانِ لفظی و معنوی میں کیسے توازن برقرار رکھا جائے یا قائم کیا جائے۔

رنگینی، شیرینی، نمکینی:

اس کے علاوہ انیس نے بعض اور خصوصیاتِ شعری کا ذکر بالتکرار کیا ہے، مثال کے طور پر رنگینی کو لے لیجیے:

رنگینی و رنگیں بیانی:

رنگ اُڑتے ہیں وہ رنگیں ہے طبیعت میری — شور جس کا ہے وہ دریا ہے طبیعت میری
جسے دیکھ کر ہووے مانی کو حیرت — وہ تصویرِ رنگیں بیاں کھینچتے ہیں
بلبل نے ایسے نغمۂ رنگیں سُنے نہیں — دامن میں ہیں وہ گُل جو کسی نے چُنے نہیں
وہ نظم پڑھوں کہ بزم رنگیں ہو جائے — اک نعرۂ آفرین و تحسیں ہو جائے
جھڑتے ہیں دہن سے پھول لفظوں کے عوض
یاں آئے سخن چیں بھی تو گُل چیں ہو جائے

[1] موازنۂ انیس و دبیر: ۵۱

شیرینی :

انیس اس قدر شورِ بختی کا شکوہ ـــ یہ دولت ہے تھوڑی کہ شیریں سخن ہے

یہ حسن فصاحت ہے یہ شیریں سخنی ہے ـــ پیری میں جواں ہے تو، فقیری میں غنی ہے

نمکینی :

تحسیں کا سادات سے غُل تا بہ سمک ہو ـــ ہر گوش بنے کانِ ملاحت، وہ نمک ہو

اللہ کیا مزا ہے کلامِ انیس میں ـــ دشمن بھی گر پڑھے تو زباں پر مزا رہے

شیرینی، رنگینی، نمکینی :

نہ مدح کا دعویٰ ہے نہ خود بینی ہے ـــ باتوں میں اثر زباں میں رنگینی ہے

شیرینی میں ہے نمک حلاوت دیکھو ـــ یہ طُرفہ مزا، نمک میں شیرینی ہے

آخری رباعی میں انیس نے نہ صرف تینوں خصوصیتوں کا ذکر ایک ساتھ کیا ہے بلکہ اپنے مخصوص صناعانہ انداز میں ایک خصوصیت کے دوسرے میں پیوست ہونے کی طرف اشارہ بھی کر دیا ہے۔ بظاہر رنگینی، شیرینی اور نمکینی کے الفاظ صرف اثر انگیزی کو ظاہر کرتے ہیں لیکن یہ کورے مترادفات نہیں ہیں بلکہ اِن کی تہ میں معانی کی کتنی موجیں ہیں۔ شیرینی شیریں کلامی یا شیریں گفتاری اور شیریں سخنی کی اصطلاح پرانی ہے۔ اس سے جمالیاتی اقدار مثلاً نغمگی، ترنم اور ہلکی اثر انگیزی کا پتہ چلتا ہے۔ رنگینی سے ذہن لطافت، رونق، ریاض، قوت و توانائی اور پہلو داری کی طرف جاتا ہے۔ نمکینی میں اثر، ستھراپن، سلونا پن، دل کشی، اور مطلق حُسن کا احساس ہوتا ہے۔ نمکینی ہی کے معنوں میں انیس نے لفظ "مزا" بھی استعمال کیا ہے۔ ان خصوصیات شعری کو جب وہ سمیٹ کر بیان کرنا چاہتے ہیں تو 'حُسنِ کلام'، اور 'لطفِ بیان' کا بھی نام دے دیتے ہیں :

حُسنِ کلام و لطفِ بیان آشکار ہے ـــ یہ وہ چمن ہے جس میں ہمیشہ بہار ہے

اور "گل ریزی" اور "زمزمہ پردازی" کا بھی:

دمِ تحریر گل ریزی ہے یا سطریں ہیں کاغذ پر — صریرِ کلک ہے یا باغ میں بلبل چہکتا ہے
گلشن میں سخن کے زمزمہ پردازیاں مری — دم بند ہو گیا ہے مرے ہم صفیر کا

مضمون آفرینی:

انیسؔ کے یہاں مضمون آفرینی پر بھی کم زور نہیں ہے۔ بندھے ہوئے موضوع اور مشہور تاریخی واقعات کے بارے میں شاعری کرنا آسان نہیں ہے۔ اگر مضمون آفرینی وغیرہ کا سہارا نہ لیا جائے تو اکتاہٹ کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس خصوصیت کی طرف انیسؔ نے پیہم اشارے کیے ہیں اور یہ بھی ظاہر کرنا چاہا ہے کہ لوگ ان کے مضامین ہی نہیں بلکہ اُن کی زمینوں تک کو اُڑا لیتے ہیں۔ ویسے انیس نے اتنے مضامین نظم کیے ہیں کہ دوسرے کے یہاں اُن کی تکرار سے انیسؔ کا خزانہ خالی نہیں ہوتا۔ پھر ان مضامینِ نو، کو وہ جس خوبی سے نظم کرتے تھے وہ بھی ہر ایک کے بس کی بات نہیں تھی! بہر حال، انیسؔ کو اپنی مضمون آفرینی پر فخر تھا اور جب دوسرے انھیں مضامین کو سرسری طور سے نظم کر کے ان کی لطافت کا خون کرتے تھے تو انھیں دُکھ ہوتا تھا:

پائی نہیں کبھی یہ حلاوت نبات میں — مضمونِ نو ٹپکتے ہیں یاں بات بات میں
لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار — خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو
خبر نہیں اُنھیں کیا بندوبستِ پختہ کی — جو غصب کرنے لگے غیر کی زمینوں کو
سجایا ہم نے مضامیں کے تازہ پھولوں سے — بسا دیا ہے اِن اُجڑی ہوئی زمینوں کو
بہتا ہے انیسؔ خونِ انصاف — مضمون مرے قتل ہو رہے ہیں
گلہائے مضامیں کو کہاں بند کروں — خوشبو نہیں چھپنے کی، جہاں بند کروں
میں باعثِ نغمہ سنجیِ بلبل ہوں — کھولے نہ کبھی منہ جو زباں بند کر دوں
سدا ہے فکرِ ترقی بلند بینوں کو — ہم آسمان سے لائے ہیں اِن زمینوں کو
انیسؔ اس زمیں میں بہت کم ہے وسعت — کمیتِ قلم کی عناں کھینچتے ہیں

گویا نئے مضامین ہی نہیں بلکہ نئی زمینوں پر بھی انیسؔ کی نظر رہا کرتی تھی اور اُن پر تصرُّف کو وہ 'ترّدِ بیجا' شمار کرتے تھے۔

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ 'مضمون' کا سوال تو مرثیہ، سلام، رباعی، ہر صنف میں پیدا ہوتا تھا لیکن 'زمین' کا سوال 'سلام' سے مخصوص تھا۔ انیسؔ سلام کو اپنی 'غزل' کہتے تھے۔ اس لیے وہ خصوصیات جن پر غزل گو خاص طور سے توجہ دیا کرتے تھے، انیس کے یہاں بھی پائی جاتی تھیں۔ اچھی اور شگفتہ زمین کا دریافت کرنا اور مشکل زمینوں میں اچھے اشعار ہر ممکن قافیے کے ساتھ نظم کرنا، قدرتِ کلام کا نشان تھا۔ لیکن انیسؔ نے خواہ مخواہ قافیہ پیمائی کو کبھی روا نہیں رکھا۔ زمین کی وسعت کے اندازے ہی سے اشعار کہے۔

کتابی و خیالی :

مضمون کے سلسلے میں انیسؔ نے 'مضمونِ کتابی' اور 'مضمونِ خیالی' دونوں ہی کا ذکر کیا ہے۔ علی العموم مضامینِ خیالی ہی کی طرف ذہن جاتا ہے۔ اگر خُلد کا گلزار دکھانا مقصود ہوتا ہے تو انیسؔ کہتے ہیں : ع

ہاں باندھ تو گلدستۂ مضمونِ خیالی

کیونکہ مضمونِ خیالی کا سہارا لیے بغیر جنّت کا تصوُّر مشکل ہے لیکن اگر واقعاتِ کربلا کا بیان ہو تو وہ مضمونِ کتابی کو ترجیح دیتے ہیں :

تاثیر ہر اک بند کی خالی نہ سمجھنا　　　مضمونِ کتابی ہے، خیالی نہ سمجھنا

شعری حقیقت نگاری کے سلسلے میں کتابی و خیالی مضمون کی یہ تفریق خصوصی توجہ کی مستحق ہے۔

معنی یابی

انیسؔ نے بعض اشعار میں معنی یابی کا بھی ذکر کیا ہے۔ لفظ و معنی، روح و قالب کی طرح ہیں۔ لفظِ بے معنی کا تصوُّر کیا جا سکتا ہے لیکن جب لفظوں کو وسیلۂ اظہار بنایا جاتا ہے تو وہ الفاظ بے معنی نہیں ہو سکتے۔ لفظ حقیقتاً معنی کی ایک علامت ہے۔ اگر کھینچ تان کر کوئی معنی پہنانے کی

کوشش کی جائے تو بات نہیں بنتی یا کسی معنی کے اظہار کے لیے خواہ مخواہ الفاظ کا انبار لگا دیا جائے تب بھی توازن کا سرا ہاتھ سے جاتا رہتا ہے۔ سارا کھیل اس کا ہے لفظوں کی ترتیب کیسی رکھی جائے اور الفاظ کا انتخاب کیسے کیا جائے کہ مافی الضمیر بخوبی ادا ہو جائے۔ معانی لفظوں ہی میں نہیں ہیں بلکہ حقائق و مناظر و کیفیات و حسیات میں ہیں، جنھیں شاعر کا دماغ محسوس کرتا ہے۔ ایک ہی بات کو وہ طرح طرح کے معنی پہناتا ہے، اشیاء و حقائق کو نئی معنویت دیتا ہے بعض اوقات لوگوں کو معنی یابی اور مضمون آفرینی میں یکسانیت کا بھی خیال گزرتا ہے۔ ایک منزل پر دونوں متحد ہو بھی جاتے ہیں لیکن پھر بھی ان میں ایک لطیف کیفیاتی فرق ہے۔ انیس جب یہ دعا کرتے ہیں کہ :

دریائے معانی سے بڑھا طبع رواں کو — بھر دے دُرِ مقصود سے اس دُرجِ دہاں کو

یا جب وہ قاری کو "گلدستۂ معنی" کا "ڈھنگ" دکھانا چاہتے ہیں، یا جب وہ 'یوسفِ مصرِ معنی' ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں یا جب وہ "شاہدِ معنی' کا 'رخِ مستور' دیکھنا چاہتے ہیں، تو وہ ظاہری اور باطنی حقیقتوں کے پیچھے چھپے ہوئے معانی کی دریافت اور ان کو شعری حقیقت کے روپ میں پیش کرنے کی صلاحیت کا ہی ذکر کرتے ہیں۔ وہ معنی کو دراصل ایک کیفیت کا درجہ دیتے ہیں :

جس طرح عکس آئینے میں، جام میں گلاب — لفظوں میں یوں ہے معنیِ روشن کی آب و تاب

ایسے معانی کے حصول کے لیے لفظوں کا در و بست بے حد اہمیت رکھتا ہے۔ اگر شاعر با سلیقہ ہے تو وہ لفظوں کو ایسے رکھتا ہے جیسے جوہری موتی پرو رہا ہے یا دُلہن کو سنوار رہا ہے۔

جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں — نظم ہے یا گوہرِ شہوار کی لڑیاں انیس

کیا کیا موتی پرو رہے ہیں — یہ سلکِ گہر ہے رشتۂ نظم

عروسِ سخن کو سنوارا نہیں — کسی نے تری طرح سے اے انیس

معنی یابی کے لیے کثرتِ مطالعہ اور وسعتِ مشاہدہ دونوں ضروری ہیں۔ اگر پیشِ رو ادب پیشِ نظر نہیں ہے اگر نگاہ کے سامنے انسانی فطرت کے اسرار نہیں کھلے ہیں۔ اگر وہ مورخ سے

ایک قدم آگے بڑھا کر ممکنات کے سراپردوں کو اُلٹ نہیں پاتا تو معنی یابی کا حق ادا نہیں ہوسکتا میرانیسؔ کی معنی یابی کی مثالیں کردار نگاری اور مکالمہ نگاری کے سلسلے میں نمایاں ہوتی ہیں لیکن یہاں تفصیل میں جانے کا محل نہیں ہے۔

تناسب و اعتدال :

انیسؔ کے یہاں تناسب و اعتدال کی خصوصیت کو سبھی نقادوں نے سراہا ہے۔ یہ کیفیت بھی انیسؔ کے یہاں اضطراری نہیں بلکہ اُن کے مسلّمات فن میں شامل ہے :

(۱) مضمون میں تناسبِ الفاظ لا جواب ہے   تصریح بھی فصیح، کنایہ بھی انتخاب ہے

(۲) بس اے انیسؔ طول سے بہتر ہے اختصار

(۳) ہر جا ہے ملکِ نظم میں نظم و نسق مرا   کہتے ہیں انتظام جسے، ہے وہ حق مرا

لفظ 'انتظام'، اعتدال، توازن، دروبستِ متوازن کے مترادف کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ امداد امام اثرؔ نے حق بات کہہ دی ہے :

"میر صاحب کے تناسبِ کلام کا کوئی جواب نہیں ہے یہی تناسب ہے جو کسی مرثیہ نگار کو اب تک نصیب نہیں ہوا۔[۱]

صنایع و بدایع کے استعمال یا مبالغہ و غلو کے سلسلے ہی میں نہیں بلکہ رثا کے معاملے میں بھی انیسؔ توازن کے قائل ہیں۔ مرثیہ تو اظہارِ غم و اندوہ کے لیے وضع ہی ہوا، لیکن جب انیسؔ نے اسے نیا رنگ دیا اور اس میں بزم و رزم کے عناصر شامل کیے تب بھی اس کی مرثیت باقی رکھی اور اس پر اصرار کیا کہ : ع

مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہووے

لیکن اس درد کو فطرت کے قریب رکھا :

(۱) پوچھیے اُس سے کہ درد آمیز ہو جس کا کلام   بیت موزوں کوئی بے دردِ جگر ہوتی نہیں

---

[۱] کاشف الحقایق ۲ : ۲۸۸

(۲) جو دل جلے ہیں سخن ہے انھیں کا گرما گرم

(۳) ہر بات میں ہے درد، ہر اک لفظ میں تاثیر　　مصرعے ہیں محبّوں کے کلیجوں کے لیے تیر

وہ مرثیے میں ایسے مقامات نہیں چاہتے (چاہے منقبتی ہی کیوں نہ ہوں) جن کو سُن کر:

نافہم اچھلنے لگے، چُپ ہو گئے باکی　　اشکوں نے بھی رک کر کہا یہ عین خطا کی

ناسخ کے شاگرد مرزا محمد رضا معجز نے "تطہیر الاوساخ"[1] میں لکھا ہے کہ "اکثر تلامذۂ میر و مرزا دبیر صاحب نے بہ لحاظ اپنے پڑھنے کے اکثر تصرفات بہ تغیّر و تبدّلِ الفاظ و مصرع و بند کیے ہیں... کہیں بغرض بکا و ابکا مضامینِ مبکیہ موزوں کر کے شاملِ مرثیہ کیے" جہاں بینیہ عناصر میں افراط نظر آئے وہاں اس شبہ کا پیدا ہونا لازمی ہے کہ وہ حصّے الحاقی ہیں اور غالباً نافہموں پر تاثیر پیدا کرنے کے لیے اضافہ کیے گئے ہیں۔

طلاقت، تیز زبانی، روانی:

طویل نظموں کے لیے، جیسے کہ مرثیہ یا مثنوی ہیں، صرف وہی خصوصیات ناکافی ہیں جو مختصر نظموں کے لیے ضروری ہوتے ہیں۔ ایک اہم ضرورت عظیم اور متنوّع ذخیرۂ الفاظ کی ہے۔ مطالعہ و مشاہدہ کی بات اس لیے نہیں اٹھاتا کہ وہ دوسرے اصناف کے لیے بھی ضروری ہیں لیکن بے پناہ آمد کے بغیر کوئی طویل نظم وجود میں نہیں آسکتی۔ آمد تو ویسے دوسرے اصناف میں بھی لازمی عنصر ہے، لیکن طویل نظموں کی آمد صرف آورد سے آزادی نہیں ہے بلکہ طبیعت کا بہاؤ ہے۔ جو مضمون، جو خیال، جو واقعہ ذہن میں آئے اُس کو ادا کرنے میں کسی قسم کی ہچکچاہٹ یا رکاوٹ محسوس نہ ہونا چاہیے۔ انیس نے اسی کو طلاقت، تیز زبانی وغیرہ کے الفاظ سے یاد کیا ہے:

۱　یہ شرط ہے کہ دعویٰ کروں طلاقت کا　　کسی کی تیغ جو بڑھ کر مری زباں سے چلے

۲　تیزی زباں میں صورتِ شمشیر چاہیے

۳　دیکھی تری دریائے طبیعت کی روانی

---

[1] مطبوعہ مشعل طور پریس کان پور، ۱۲۹۶ھ)

۴ قفلِ مطلب کی ہے مفتاح، زباں کی تیزی — طبع رنگیں ہو تو مشکل نہیں رنگ آمیزی
وقت پر چاہیے بلبل کی طرح گل ریزی — بات میں لطف ہو تقریر میں مطلب خیزی
۵ اے بحرِ طبع بس یہ روانی کہاں تلک؟ — ہاں اے زباں یہ چرب زبانی کہاں تلک

یہ انتباہ ضروری ہے کہ اس تیزی، اس روانی اور چرب زبانی کو فضول گوئی، بسیار نگاری، حشو و زواید، یاوہ گوئی یا طول بیجا سے کوئی لگاؤ نہیں ہے۔ اس میں برجستگی اور پُرگوئی کا عنصر زیادہ ہے اور آمد کی فراوانی ہے۔ یہاں بھی وہی انتظام و توازن نمایاں ہے جو انیسؔ کی شاعری کا عام طرۂ امتیاز ہے۔

معیارِ خوبی :

اس سلسلے میں انیس کا ایک اور معیار نظر میں رکھنا ہوگا۔ اُن کے مخاطب صحیح ثقہ اور خواص ہی تھے۔ وہ عوام کے لیے، عوامی مجلسوں کے سامعین کے لیے لکھتے تھے لیکن عوام کی سطحِ پسند پر اتر کر نہیں لکھتے تھے۔ یہاں بادی النظر میں ایک تضاد معلوم ہوتا ہے۔ اپنی صنفی خصوصیت کے اعتبار سے ہی مرثیہ ایک اعتقادی اور اس لیے عوامی صنف ہے۔ اس لیے اس کو خاص پسند ہونے کی بجائے عام پسند ہونا چاہیے تھا۔ انیسؔ اس کے برعکس یہ مطالبہ کرتے ہیں :

۱ تعریف کریں خاص تو ہے کام کی تعریف — کب اہلِ سخن مانتے ہیں عام کی تعریف
۲ جس امر سے ہو خاص کو رغبت وہ کرے کام — خوش ہو کے عوام اٹھیں تو پھر اس میں ہے کیا نام
دانا کو یہ لازم ہے کہ عائد نہ ہو الزام — کیا لطف کہ آغاز کا بہتر نہ ہو انجام
۳ نافہم سے کب دادِ سخن لیتا ہوں — دشمن ہوں کہ دوست سب کی سُن لیتا ہوں
چھپتی نہیں بوئے دوستانِ یک رنگ — کانٹوں کو ہٹا کے پھول چُن لیتا ہوں
۴ سب کچھ مجھے آقا کے تصدّق سے ملا ہے — اس نظم کا تعریفِ سخن فہم صلا ہے

اُن کا یہ مطالبہ نیا نہیں۔ بہت پرانا ہے۔ اس وقت صائبؔ تبریزی کا ایک شعر یاد آرہا ہے:

صائب دو چیز می شکند قدرِ شعر را — تحسینِ ناشناس و سکوتِ سخن شناس

انیسؔ بھی صائبؔ کی ہم نوائی کرتے ہیں لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ صائبؔ عوامی صنف میں شعر نہیں کہتے اس لیے ان کی خاص پسندی کا جواز نکل سکتا ہے۔ انیس کے لیے عوام سے بے اعتنائی کا کیا جواز ہے؟ دراصل انیس کے یہاں اثباتی طور سے خاص پسندی ضرور تھی لیکن عوام کے جذبات و محسوسات کا ادراک بھی موجود تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کو دبیرؔ کے مقابلے میں قبولِ عام زیادہ ملا۔ دبیرؔ خاص پسندی کے چکر میں عوام کے محسوساتِ فنی سے بیگانہ ہوگئے۔ انیسؔ نے ایسا نہیں کیا۔ سہل ممتنع کہنے کی کوشش عوام تک ابلاغ کی کوشش ہے۔ اُن کی خاص پسندی کا دائرہ کار یہ ہے کہ مقتضیاتِ فن میں کوئی کوتاہی نہ ہو۔ جو کچھ کہا جائے وہ فنی اعتبار سے پُختہ ہی نہیں بلکہ تازہ بھی ہو اور اُس پر اُن کی انفرادیت کی چھاپ بھی ہو اور عوام کی عقل کی گرفت میں بھی آسکے۔ اس کوشش و کاوش کی داد سخن فہم ہی دے سکتا تھا۔

مجموعی تاثّر :

معائب و محاسن شعری کے بارے میں یہ تفصیلات شاید یہ تاثر پیدا کریں کہ انیسؔ کی نظر زبان و الفاظ و مضمون کے گورکھ دھندوں کے اندر محصور و مرکوز تھی۔ یہ تاثر بالکل ہی غلط ہوگا وہ لفظوں کی تاثیر و قوّت کو خوب سمجھتے تھے اور اس کے قائل تھے۔ وہ لفظی کوتاہیوں کے ناقد بھی تھے۔ ع

لفظ گنجلک نہ ہو، مغلق نہ ہو، تعقید نہ ہو

وہ لسانی اور لفظی نکتہ چینیوں میں افراط و تفریط کو بُرا سمجھتے تھے :

غلط یہ لفظ، وہ بندش بُری، یہ مضموں سُست ہنر عجیب مِلا ہے یہ نکتہ چینوں کو

اس سے کون انکار کرے گا کہ جو لفظ استعمال کیے جائیں وہ صحیح ہوں، بندش ٹھیک اور مضمون چُست ہو اگر شعر میں یہ باتیں نہ ہوں گی تو اعتراض کیا جاسکتا ہے لیکن یہ کوئی اعلیٰ ہنر نہیں ہے، نہ یہ ادنیٰ درجے کی نکتہ چینی ہے۔ انیسؔ اپنی تخلیقات کو مکمل اکائیوں کی شکل میں دیکھتے

تھے۔ اس اکائی کا حسن و تنوع اس کے مجموعی تاثر میں ہے اور اس کے تشکیلی عناصر کے توازن و تکامل میں مسیح الزماں نے یہ پتی تلی بات کہی تھی کہ اگرچہ اکثر اجزائے مرثیہ جو انیس کے یہاں ملتے ہیں وہ دوسروں کے یہاں بھی مل جائیں گے لیکن انیس نے اِن کو اس طرح پرو دیا ہے کہ ان میں پہلی بار ایک وحدت تاثر پیدا ہوتی ہے۔ جو تنقید اس وحدت تاثر کو اپنی گرفت میں نہیں لے سکتی اور جو لفظوں میں کھو کر رہ جاتی ہے وہ روحِ انیس تک کیسے پہنچ سکے گی؟

انیس رثائی رزمیہ لکھ رہے تھے۔ ایسا شاعر لفظی گورکھ دھندوں میں کیسے الجھ سکتا تھا؟ وہ ان کی اہمیت کا بھی ایک حد تک قائل تھا لیکن وہ انھیں غیر متوازن اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں تھا۔ بلکہ جو لوگ ایسا کرتے تھے انھیں ٹوکتا تھا۔ جب کینوس بڑا ہوتا ہے تو پورا کینوس زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔

انیس کو اس کا بھی احساس تھا کہ اگرچہ مرثیہ ایک مکمل اکائی ہے لیکن اس کے اجزا کی بیرونی ساخت اور اندرونی کیفیت ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ انھوں نے تین عناصر ترکیبی کا الگ الگ ذکر مشہور مرثیہ ؎

نمک خوانِ تکلّم ہے فصاحت میری

میں کیا ہے۔ یہ عناصر رزم، بزم اور رثا ہیں:

بزم کا رنگ جُدا، رزم کا عنواں ہے جُدا — یہ چمن اور ہی، زخموں کا گلستاں ہے جُدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جُدا — مختصر پڑھ کے رُلا دینے کا ساماں ہے جُدا

دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہو، توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

شاعر نے اسی سلسلے میں یہ وضاحت بھی کر دی ہے کہ کوئی چیز نہ بذاتہٖ خوب ہے نہ فی نفسہٖ معیوب۔ محلِ استعمال اور طرزِ ادا ہی معیوب یا محبوب بناتا ہے۔ یہاں ان کا ایک مشہور بند نقل کرنے کے قابل ہے:

ہے کجی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے — تیرگی بد ہے، مگر نیک ہے گیسو کے لیے
سرمہ زیبا ہے فقط نرگسِ جادو کے لیے — زیب ہے خالِ سیہ چہرۂ گُل رو کے لیے

داند آنکس کہ فصاحت بکلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد

اِن میں تیرگی، کجی، سیاہی سب ہی ظاہری عیوب ہیں لیکن اگر انھیں کو کوئی مظہرِ حُسن بنا دیتا ہے تو ابرو، گیسو، نرگس جادو اور چہرۂ گل رو کے پرتو سے وہ بھی حُسن بن جاتے ہیں. سیاہی اور گیسو کا ارتباط معنوی اور اتحاد داخلی اہمیّت رکھتا ہے نہ کہ اُن کا جداگانہ وجود جو ایک دوسرے سے بیگانہ ہو. اس ارتباط سے ظاہری تضاد مٹ جاتا ہے اور نئی ہم آہنگی اہمیت اختیار کرلیتی ہے.

محاکات اور مصوّری

انیس کو لفظوں کے حُسن کی ہی نہیں بلکہ خطوں، دائروں، زاویوں اور رنگوں کے حُسن کی بھی خبر تھی اور وہ مصوّری کے عام رموز سے بھی باخبر تھے. اس باخبری سے اُن کے مجموعی تصوُّرِ فن پر بھی روشنی پڑتی ہے. وہ ایک بند میں مرقّع، ورق، موقلم، رنگ سایہ و نور، لکیر وغیرہ کے تلازمے لاتے ہیں تو پڑھنے والا خود انیسؔ کی لفظی تصویروں میں سایہ و نور کی فن کارانہ آمیزش، رنگوں کا امتزاج اور لکیروں کی پختگی تلاش کرنے لگتا ہے. اُن کے مراثی میں محاکات اور مناظر و کیفیات کی تصویر کشی کے سیکڑوں مواقع آتے ہیں اور وہ بڑی چابکدستی سے حقِ مصوّری ادا کرتے ہیں. سننے والوں کو کبھی مایوسی نہیں ہوتی بلکہ اُن کے حصّے میں تصویر سے بھی کچھ زیادہ ہی آتا ہے. جو تصویریں ناظرین اور سامعین کی نگاہوں کے سامنے اُبھرتی ہیں اُن کے مقابلے میں نقشِ ارژنگ ٹیڑھی میڑھی لکیروں کے مانند نظر آنے لگتا ہے اور مانی و بہزاد کی مصوّری اس لفظی مصوّری کے آگے ماند پڑ جاتی ہے. انیسؔ کو اس کا احساس تھا:

وہ مرقع ہو کہ دیکھیں اُسے گر اہلِ شعور — ہر ورق میں کہیں سایہ نظر آئے کہیں نور
غُل ہو یہ ہے کششِ موقلم طرّۂ حور — صاف ہر رنگ سے ہو قدرتِ صانع کا ظہور

کوئی ناظر جو یہ نایاب نظیریں سمجھے
نقشِ ارژنگ کو کاواک لکیریں سمجھے

قلم فکر سے کھینچوں جو کسی بزم کا رنگ — شمعِ تصویر پہ گرنے لگیں آ آ کے پتنگ
صاف حیرت زدہ مانی ہو تو بہزاد ہو دنگ — خوں برستا نظر آئے جو دکھاؤں صفِ جنگ

رزم ایسی ہو کہ دل سب کے پھڑک جائیں ابھی
بجلیاں تیغوں کی آنکھوں میں چمک جائیں ابھی

زوال آمادہ مجمعوں کو شجاعت کی طرف مائل کرنے کے لیے انیسؔ نے واعظانہ اور خطیبانہ انداز نہیں اختیار کیا بلکہ شجاعت اور سرفروشی کو ایک حسین صفت بنا دیا۔ تلوار کی تعریف اور گھوڑے کی سبک روی کی توصیف ہو یا جنگ و جدل کا عمل آفریں نقشہ ہو، شاعر نے یہ سب منظر ایسے دل کش انداز میں پیش کیے کہ سننے والوں کو وجد آ گیا اور ان کے دلوں میں شجاعت اور بہادری کا جذبہ کروٹیں لینے لگا۔ انھوں نے جنگ کی منظر کشی کا کئی جگہ ذکر کیا ہے اور اپنی اس صلاحیت پر فخر کیا ہے :

اے شہسوارِ ملکِ سخن ! صفدری دکھا — گیتی کو زلزلہ ہو وہ زور آوری دکھا
جمعیتِ سپاہ کی پھر ابتری دکھا — ہاں، زور و شورِ معرکۂ حیدری دکھا

کٹ جائیں رنگ، سینۂ اعدا فگار ہوں
پڑھنے میں دونوں لب جو کھلیں ذوالفقار ہوں

اے تیغِ آبدار زباں اور تیز ہو — سرگرمِ کشت و خون و قتال و ستیز ہو
دریا لہو کا وادیِ ہنگامہ خیز ہو — لگ جائے آگ دشت میں یوں شعلہ ریز ہو

نقشہ ہو صاف تیغ علی کی صفائی کا
دکھلاؤں ہر ورق میں مرقع لڑائی کا

آؤں طرفِ رزم ابھی چھوڑ کے گر بزم　　خیبر کی خبر لائے مری طبع اولوالعزم
قطعِ سرِ اعدا کا ارادہ ہو جو بالجزم　　دکھلائے زباں سب کو وہاں معرکۂ رزم
جل جائیں عدو آگ بھڑکتی نظر آئے
تلوار پہ تلوار چمکتی نظر آئے

مصرعے ہوں صف آرا صفتِ لشکرِ جرّار　　الفاظ کی تیزی کو نہ پہنچے کوئی تلوار
نقطے ہوں جو ڈھالیں تو الف خنجرِ خونخوار　　مدّ آگے بڑھیں برچھیوں کو تول کے اک بار
غُل ہو کبھی یوں فوج کو لڑتے نہیں دیکھا
مقتل میں رَن ایسا کبھی پڑتے نہیں دیکھا

ہر ایک زباں ماہ سے تا ماہیِ ماہی　　عالم کو دکھائے برشِ تیغ الٰہی
جرأت کا دھنی تو ہے، یہ چلّائیں سپاہی　　لاریب ترے نام پہ ہے سکّۂ شاہی
ہر دم یہ اشارہ ہو دوات اور قلم کا
تو مالک و مختار ہے اس طبل و علم کا

یہ سادہ محاکات نہیں ہے بلکہ مقصدی طور پر فن کارانہ محاکات ہے۔ جنگ کا نقشہ ایسا کھینچتے ہیں کہ اس کی ہولناکی سے دل خائف نہ ہو جائیں بلکہ دشمن کی جمعیت اور سامانِ حرب وضرب کو دیکھ کر دل دہلنے کی بجائے معرکے میں پھاند پڑنے کی تشویق پائیں اور ہارتے ہارتے بھی حق اور صداقت کے پرچم کو سرنگوں نہ ہونے دیں۔ یہ جنگ حقانیت اور خوش عقیدگی، اخلاق اور اعمالِ نیک کی جنگ ہے، جو فتح یزیدی پر تمام ہونے والی نہیں بلکہ ابدالآباد تک چلنے والی ہے اور آخر میں سچ کا بول بالا ہونے والا ہے۔ اس لیے ایسے سپاہی کے ہاتھ کی تلوار کبھی کند نہ ہوگی، ایسے مجاہد کا مرکب کبھی تھمے گا نہیں اور فوجِ مخالف کا ہجوم اس کے

ارادوں کو متزلزل نہیں کرے گا۔ اس پس منظر کو انیس کبھی فراموش نہیں ہونے دیتے اور اُن کی رزمیہ محاکات کا یہ جزو لازم ہے۔

جیسے اُن کی رزم، رزم حق کی علامت ہے، ویسے ہی بزم بھی۔ صبح کا نقشہ ہو یا شام کا، وجودِ امام سب پر سایہ کیے رہتا ہے۔ اور وہ یہ کبھی نہیں چاہتے کہ سامع اور ناظر کی نگاہیں حق و صداقت کے چہرے سے دم بھر کو بھی ہٹیں۔ ہر فضا میں اعلیٰ مقصدیت، عبادت، اخلاقِ اعلیٰ کی چمک دمک، رنگ اور تازگی بھرتی رہتی ہے۔

گر بزم کی جانب ہو توجّہ دمِ تحریر　　کھنچ جائے ابھی گلشنِ فردوس کی تصویر
دیکھے نہ کبھی صحبتِ انجم فلکِ پیر　　ہو جائے ہوا بزمِ سلیماں کی بھی توقیر
یوں تختِ حسینانِ معانی اُتر آئے
ہر چشم کو پریوں کا اکھاڑا نظر آئے

ساقی کے کرم سے ہو وہ دور اور چلیں جام　　جس میں عوضِ نشّہ ہو کیفیتِ انجام
ہر مست فراموش کرے گردشِ ایام　　صوفی کی زباں بھی نہ رہے فیض سے ناکام
ہاں، بادہ کشو! پوچھ لو میخانہ نشیں سے
کوثر کی یہ موج آگئی ہے خلدِ بریں سے

صبح کی منظر کشی کرتے ہیں تو ناظرین اور سامعین کو ایسی صبح کا سماں دکھاتے ہیں جس سے ہم سب آشنا ہیں یہاں جغرافیائی اعتبار سے وہ واقعاتی انحراف بھی کرتے ہیں لیکن در اصل وہ یہاں بھی حق و باطل کے تضاد کو واضح کرتے چلتے ہیں کہ صبح تو چڑیوں کے چہکنے اور طاؤسوں کے رقص کرنے کے لیے ہے، ہواؤں کے سنکنے اور قمریوں کے چہچہانے کے لیے ہے نہ کہ بھوک، پیاس اور پیامِ مرگ کے لیے۔ انیس نے کربلا کی صبح کے ڈانڈے عام عالمی صبح سے ملا دیئے ہیں، بالخصوص ایسی صبح جو کنارِ دریا سے مخصوص ہو۔ اُن کی صبح کربلا ایک علامت ہے اور اُس کی محاکات وہ اسی علامت کے اعتبار سے کرتے ہیں:

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم　　مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر، وہ موجوں کا پیچ و خم　　سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت، نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

وہ نورِ صبح اور وہ صحرا وہ سبزہ زار　　تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار　　کوکو وہ قمریوں کی، وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے . . .

تھا بس کہ روزِ قتلِ شہِ آسماں جناب　　نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب
تھی نہرِ علقمہ بھی خجالت سے آب آب　　روتا تھا پھوٹ پھوٹ کے دریا میں ہر حباب
پیاسی جو تھی سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

وہ دشت، وہ نسیم کے جھونکے، وہ سبزہ زار　　پھولوں پہ جا بجا وہ گہر ہائے آبدار
اٹھنا وہ جھوم جھوم کے شاخوں کا بار بار　　بالائے نخل ایک جو بلبل تو گل ہزار
خواہاں تھے زیبِ گلشنِ زہرا جو آب کے
شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

وہ قمریوں کا چار طرف سرو کے ہجوم　　کوکو کا شور، نعرۂ حق سرّہٗ کی دھوم
سُبحانَ ربّنا کی صدا تھی علی العموم　　جاری تھے ذکر اُن کی عبادت کے تھے رسوم
کچھ گُل فقط نہ کرتے تھے ربِّ عُلا کی مدح
ہر خار کو بھی نوکِ زباں تھی خدا کی مدح

چیونٹی بھی ہاتھ اُٹھا کے یہ کہتی تھی بار بار   اے دانہ کش ضعیفوں کے رازق ترے نثار
یَا حیُّ یَا قَدِیرُ کی تھی ہر طرف پکار   تسبیح تھی کہیں کہیں تحلیلِ کردگار
طائر ہوا میں مست، ہرن سبزہ زار میں
جنگل کے شیر گونج رہے تھے کچھار میں

اس سے صاف ظاہر ہے کہ شاعر کی نظر صرف کربلا پر مرکوز نہیں ہے بلکہ وہ تصوّر کی آنکھوں سے سبزہ زار، جنگل، کچھار، شیر، ہرن، چیونٹی، قمری، پھول، کانٹے سب کو دیکھ رہا ہے اور ایک تصوّراتی اور عمومی صبح کی نقشہ کشی کر رہا ہے۔ وہ مناظر کی باز آفرینی میں ایک بہت بڑے کینوس پر کام کرتے ہیں اور زمانی اور مکانی تفاوت کو تصور کی مدد سے طے کرتے جاتے ہیں۔ اُن کا کمال یہ ہے کہ وہ اس آفاقی محاکات کا رشتہ مقامی محاکات سے جوڑے رہتے ہیں اور اجنبیت محسوس نہیں ہونے دیتے۔

گزرے ہوئے واقعات کی باز آفرینی کے لیے اُس سارے ماحول کا نقشہ اس طرح کھینچنا کہ قاری اور سامع ماحول کے مطابق تاثرات حاصل کرے اور بارہ سو برس پرانی بات اپنے تصوّر کی آنکھوں سے دیکھ سکے، کوئی معمولی کام نہیں تھا۔ حالات بدلے ہوئے، جغرافیائی ماحول بدلا ہوا، نفسیات بدلی ہوئی تھی بس ایک مقصدِ اعلیٰ سے وابستگی ہم آہنگی پیدا کیے ہوئے تھی۔ اس لیے انیس کو جغرافیائی ماحول اور تاریخی واقعات سے جزوی انحرافات بھی کرنا پڑے ہیں۔ اس کا جواز یہ ہے کہ انیسؔ تاریخ و جغرافیہ نہیں بلکہ رثائی رزمیہ لکھ رہے تھے۔ انھوں نے ماحول میں ہندوستانی عناصر کی کئی جگہ آمیزش بھی کی ہے اور اس پر اعتراض بھی ہوئے ہیں لیکن انیسؔ واقعاتِ کربلا کو ایک عالمی رثائی رزمیے کے پہلو سے دیکھ رہے تھے۔ انھوں نے یہ انحرافات اس کی آفاقیت میں اضافے کی خاطر کیے ہیں۔ مقصد یہ تھا کہ ہندوستانی قاری اور سامع بھی اس سے پوری طرح متاثر اور لذت یاب ہو سکے۔

انیسؔ حقیقت سے ناآشنا نہیں تھے۔ اکثر بند اُن کے یہاں ایسے ملیں گے جن میں ماحول

کی عکاسی بڑی حقیقت پسندی سے کی گئی ہے۔ اشارے کے لیے چند شعر درج کیے جاتے ہیں:

(۱) بچّے کو لیے گھر سے جو نکلے شہِ والا — تھی دھوپ میں تیزی کہ ہرن ہوتا تھا کالا

(۲) وہ لوں، وہ آفتاب کی حدّت، وہ تاب و تب — کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب

لیکن تمہیدی منظر نگاری، فوٹوگرافی نہیں ہے۔ یہ قاری کے ذہن کو آنے والے پُر آشوب واقعات کے لیے تیار کرنے کا اور جذباتی تضاد پیدا کرنے کا ایک وسیلہ ہے۔ یہ منظر خلاقانہ طور سے تعمیر کیا جاتا ہے کیونکہ یہ مقصود بالذات نہیں ہے۔

انحراف کے علاوہ، مبالغہ بھی انیسؔ کے یہاں ایسے مواقع پر ایک وسیلے کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ انھوں نے جا بجا اس کا اقرار کیا ہے:

(۱) ایک قطرے کو جو دوں بسط کو قلزم کر دوں — بحرِ مواج فصاحت میں تلاطم کر دوں

ماہ کو مہر کروں، ذرّے کو انجم کر دوں

(۲) تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں — قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں

ذرّے کی چمک مہرِ منوّر سے ملا دوں — خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملا دوں

اس کی وجہ سے اُن کی منظر نگاری کبھی کبھی خیالی بھی ہو گئی ہے جیسے گرمی کی شدّت کے بیان میں اگرچہ یہ روایت مرثیے میں قصیدے اور مثنوی کے ذریعہ داخل ہوئی تھی اور فارسی اور اردو کے اساتذہ تک کو محبوب تھی لیکن انیسؔ کے یہاں ایسی شکلیں کم نظر آتی ہیں وہ حتی الوسع حقیقت کے قریب ہی رہنا چاہتے ہیں اور حدودِ فنِ شعر سے تجاوز نہیں کرتے۔ دراصل مبالغہ، عربی فارسی، سنسکرت، ہر زبان میں جاری وساری رہا ہے۔ انیسؔ اس کو جائز بھی سمجھتے ہیں اور برتتے بھی ہیں لیکن اپنے دادا میر حسنؔ کی طرح وہ حقیقت کا دامن چھوڑنا نہیں چاہتے۔ یہ صورت بالخصوص کردار و جذبات نگاری میں زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ انیسؔ نے ہمیشہ مبالغے کو مبالغہ سمجھ کے برتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ مبالغے میں ابتذال یا سوءِ ادب کا پہلو کبھی پیدا نہیں ہونے دیتے۔

محاکات و کردار نگاری کے سلسلے میں بھی بادی النظر میں کچھ انحرافات نظر آئیں گے۔ اگرچہ انیسؔ کا موضوع اعتقادی ہے لیکن اس پہلو کے مقابلے میں انھوں نے اپنے فن کے تقاضوں کو قربان نہیں ہونے دیا۔ اُن کے کلام کا بیشتر حصّہ اسی لیے سیکولر اور آفاقی ہے۔ ہاں، ایک مخصوص اخلاقی اور فکری نظام کی کارفرمائی ہر جگہ دیکھی جا سکتی ہے۔ یہی عام نظام اُن کے فن کی حدبندی کرتا ہے۔ اُن کا ممدوح اور ہیرو فوق البشر ہے۔ اُس کا ہر کام، ہر بات ایک اعلیٰ نظامِ اخلاق و فکر کی تابع ہے۔ اُس کی سیرت و فکر سے انیسؔ کو گہری عقیدت و نیازمندی ہے۔ اس لیے وہ بنیادی معیارِ سخن کے علاوہ ایک معتقدانہ معیار یہ بھی بناتے ہیں کہ کلام ایسا ہو جو اُن کے ممدوح کی نظروں میں بھی پسندیدہ ہو۔ سنجیدگی، اعلیٰ اخلاق سے وابستگی، نری لفاظی سے گریز اور بلند اخلاقی معیاروں کا شاعرانہ ابلاغ اسی فضا کا پروردہ ہے:۔

مقبول ہے کلام فصاحت نشاں مرا ہے بادشاہِ کون و مکاں قدرداں مرا
شہرہ زمیں سے کیوں نہ ہوتا آسماں مرا بلبل وہ ہوں کہ عرش پہ ہے آشیاں مرا
مدّاحِ حسینؑ سے حُسنِ قبول ہے
یہ رتبہ غلامیِ آلِ رسولؐ ہے

اس کے بعد وہ جولانیِ طبع کی حدبندیاں کرتے ہوئے عجز و انکسار کا سراپا بن جاتے ہیں:

لَا نَعْلَمُ وَلَا عِلْمَ کی کیا سحر بیانی حضرت پہ ہویدا ہے مری ہیچ مدانی
نہ ذہن میں جودت، نہ طبیعت میں روانی گویا ہوں، فقط ہے یہ تری فیض رسانی
میں کیا ہوں، فرشتوں کی بھی طاقت ہے تو کیا ہے
وہ خاص یہ بندے ہیں کہ مدّاح خدا ہے

جب مرکزی کرداروں اور شاعر کے درمیان اتنی گہری عقیدت کے روابط ہوں تو قیاس کیجیے کہ اس سراپا نگاری کا کیا حشر ہوگا جس پر کبھی انیسؔ کے ضمیر نے بڑا ناز کیا تھا۔ انیسؔ نے

دبے لفظوں میں اس طریقِ کار کی مخالفت کی ہے۔

(۱) نورِ خدا کی مدح، بشر کی ہے کیا مجال — پہنچا کبھی نہ خیلِ ملک کا وہاں خیال
اوصافِ آل میں فصحا کی زباں ہے لال — ناقص کو، ہاں اگر وہی چاہے تو دے کمال
برسوں لکھے تو وصفِ ائمہ بیاں نہ ہو
ہر موئے تن زباں ہو تو شمہ بیاں نہ ہو

کیونکر بیاں ہو شوکتِ شانِ پیمبری — عاجز ہیں یاں فرزدق و حسانِ خیبری
طاقت یہ کس میں ہے جو لکھے زورِ حیدری — دوڑے کمیتِ خامہ تو کھائے سکندری
قرآں میں جن کا ذکر مکرر خدا کرے
کس کی زباں سے پھر بشر اُن کی ثنا کرے ...

بینا ہوئی جو چشم تو نورِ خدا کہا — عقدہ کھلا تو عقل نے مشکل کشا کہا
مطلب ہوا حصول تو حاجت روا کہا — پایا دُرِ مراد تو بحرِ سخا کہا
ہم خوش ہوئے کہ مدح کے دریا بہا دیے
کیا بڑھ گیا جو بحر میں قطرے ملا دیے

(۲) اندیشۂ توصیفِ شہنشاہِ امم ہے — زانو پہ سرِ فکر ہے، سجدے میں قلم ہے
یہ راہ ہے باریک کہ لغزش میں قدم ہے — اے دستِ زبردستِ خدا وقتِ کرم ہے
خامے سے نہ کچھ طبعِ خدا داد سے ہوگا
یہ مرحلہ طے آپ کی امداد سے ہوگا

بلبل سے کبھی وصفِ گلِ تر نہیں ممکن — آئینے سے اوصافِ سکندر نہیں ممکن
ذرے سے ثنائے شہِ خاور نہیں ممکن — جبریل سے تعریفِ پیمبر نہیں ممکن
مقدور کسے شیرِ الٰہی کی ثنا کا
ہو سکتا ہے بندے سے کہیں شکر خدا کا

(۳) تحریرِ سراپا پہ جو مائل ہوئی خاطر حورانِ مضامیں کی صدا آئی کہ حاضر
پر جس کی طرف دیدۂ حق بیں ہوئے ناظر ٹھہری کوئی شے قابلِ تشبیہ نہ آخر
دل نے کہا کیوں امرِ فضولی میں یہ کد ہے
دی عقلِ رسا نے یہ گواہی کہ سند ہے

جس امر سے ہو خاص کو رغبت وہ کرے کام خوش ہو کے عوام اٹھیں تو پھر اس میں ہے کیا نام
دانا کو یہ لازم ہے کہ عائد ہو نہ الزام کیا لطف جو آغاز کا بہتر نہ ہو انجام
جلسہ نہیں مظلوم کی یہ بزمِ عزا ہے
یاں رونے میں لذت ہے رلانے میں مزا ہے

واقف نہ حقیقت سے ہوئے نورِ خدا کی پیشانی کو خورشید کہا، خوب ثنا کی
نافہم اچھلنے لگے، چپ ہو گئے باکی اشکوں نے بھی رک کر کہا یہ عین خطا کی
ہمسر کیا ذرّے کو رخ بازوے شہ کے
کھوتے دُرِ شہوار بھی پنجے سے مژہ کے

جو بات کہ مہمل ہو وہاں چاہیے اہمال زیبا غزل و شعر میں ہے وصفِ خط و خال
ہاں دیکھ کمیت قلم اچھی نہیں یہ چال اب بڑھتے ہیں عبّاس صفیں ہوتی ہیں پامال
ہے جوشِ وغا ضیغمِ یزداں کے پسر کو
تلوار کو تولا ہے، سنبھالا ہے سپر کو

لیکن ایسا نہیں ہے کہ انیسؔ نے سراپا بالکل ہی نہیں لکھا ہے۔ علی اکبرؔ کے سراپا کے اشعار یہ ہیں:

پیدا ہے زلف و روئے منوّر سے شانِ رب نکلا ہے آفتاب میانِ سوادِ شب
یہ لطف عید اور شبِ قدر میں ہے کب ہے دو طرف توجین و خطا بیچ میں حلب
رستہ نہ بھول جائے مسافر ہجوم میں
اک شب کا فاصلہ ہے فقط شام و روم میں

پہلو میں دن کے رات زہے شانِ کارساز　　یوسف جو دیکھ لے تو جھکائے سرِ نیاز
افزوں ہے سب سے رونقِ دینِ شہِ حجاز　　زیبا ہیں گورے رُخ پہ غضب گیسوے دراز
اب تو نظر پہ یہ شبِ معراج چڑھ گئی
حیرت ہے دن تو کم نہ ہُوا رات بڑھ گئی . . .

لیکن بات زیادہ آگے نہیں بڑھ پاتی۔ وہ ہر پھر کے اس مرکز پہ آجاتے ہیں کہ :

(۱) رُخسار کو قمر جو کہوں اُس میں داغ ہے　　خورشید ہے تو کیا ہے وہ دن کا چراغ ہے
(۲) دیکھو تو منصفو! یہ ملک ہے، بشر نہیں　　چہرے پہ ضَو یہ ہے کہ مجالِ نظر نہیں

یا پھر اصل مصدر و منبع تک پہنچ جاتے ہیں :

(۱) گیسوے مسلسل رُخ روشن پہ جو ہیں چار　　ہے ان سے عیاں سلسلۂ احمدؐ مختار
یہ مصحفِ رُخسار کی سطریں ہیں نمودار　　ہیں معنی، پیچیدہ، کُھلیں گر تو ہو طومار
زلفوں میں کرو غور ذرا رُخ کی ضیا کو
دیکھو شبِ معراج میں محبوبِ خُدا کو

(۲) کس طرح کوئی وصفِ سراپا کرے رقم　　جلوہ خدا کے نور کا ہے سر سے تا قدم
قطرہ کہاں کہاں صفتِ قلزمِ کرم　　چیونٹی سے کیا ہو مدحِ سلیمانِ ذی حشم
یاں سب تعلّیاں شعرا کی فضول ہیں
بس خاتمہ ہُوا کہ شبیہِ رسولؐ ہیں

(۳) تصویر سر سے تا بقدم مصطفٰےؐ کی ہے　　اس حسن کے بشر بھی ہیں قدرت خدا کی ہے
(۴) کیا وصف کروں اِن کا سوا صلِّ علیٰ کے　　گو ہر نہیں قطرے ہیں یہ سب نورِ خدا کے

خلاصہ یہ ہے کہ مرثیے میں جن کرداروں سے گفتگو ہوتی ہے اُن کی بشری حیثیت ثانوی ہے اور اعتقادی و ایمانی حیثیت بنیادی. وہ انسانوں کے جذبات و حسیات سے مرکب ضرور ہیں لیکن اُن کی رفتار و گفتار، عمل و افکار سب منشائے ایزدی کے تابع ہو کر کام

کرتے ہیں۔ وہ اس لیے بے جگری سے نہیں لڑتے کہ وہ کوئی سپاہی پیشہ ہیں بلکہ اس لیے لڑتے ہیں کہ ان کے اعتقاد و ایمان کا تقاضا یہی ہے۔ وہ انسانیت اور اخلاق کی راہ کے مجاہد ہیں۔ جس دلیری، صبر، وفاداری اور خلوصِ نیت کا یہ لوگ مظاہرہ کرتے ہیں اس کو دیکھتے ہوئے اِن کا سراپائے ظاہری بے حقیقت ہوجاتا ہے۔ انیسؔ زلف و رخسار و دنداں و مژگاں کی بھی بات کر جاتے ہیں اور اس سلسلے میں ظاہری جمال کی طرف اشارہ بھی کرتے ہیں لیکن آخر میں گھوم پھر کر اسی نقطے پر پہنچتے ہیں کہ ان اوصاف کا حقیقی سرچشمہ ذاتِ احدیت یا ذاتِ نبوی ہے ان کے نزدیک سب سے بڑی مدح و صفت یہی ہے کہ کسی کردار کو حضرت محمدؐ سے نسبت دے دی جائے۔ ع

بس خاتمہ ہُوا کہ شبیہِ رسولؐ ہیں

جو کردار فنا فی اللہ اور فنافی الرسول ہوں اُن کا سراپا عقیدت کی نگاہوں میں اور ہو بھی کیا سکتا ہے شاعر کی نگاہ میں اِن کے حسن ظاہری کے لیے تشبیہیں ڈھونڈھنا بے سود اور امرِ فضول تھا۔ جہاں انھوں نے اس طرف روا روی میں رُخ بھی کیا ہے وہ صرف اظہارِ قدرت شعری کے لیے ہے نہ کہ مقصود بالذّات۔ اربابِ نظر کے نزدیک یہ صرف خانہ پُری معلوم معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے انھوں نے یہ کُھلّم کُھلّا کہہ بھی دیا کہ اس طرح کی سراپا نگاری "غزل و شعر" کے میدان کی چیز ہے، مرثیے کے میدان کی نہیں۔

یہاں ضمنی طور سے اس کا اظہار بے محل نہ ہوگا کہ عام تذکرہ نگاروں کی طرح انیسؔ بھی مرثیے کو غزل و شعر کے دائرے کے باہر سمجھتے تھے۔ 'غزل' تو خیر، لیکن 'شعر' کا ذکر یہاں رسمی ہے۔ انیسؔ نے مرثیے کو جانِ سخن بنا دیا تھا۔ شاملِ شعر کرنے میں انھیں کیا تامُّل ہو سکتا تھا؟ غزل و شعر کہہ کر انیسؔ نے تمام اصنافِ سخن (مثلاً قصیدہ و مثنوی) کا احاطہ کرلیا۔ شعریت کا عنصر انیسؔ کے دور تک آتے آتے مرثیوں میں جزوِ غالب بن چکا تھا۔ پھر جو چیز مرثیوں کو دوسری اصناف سے متمیز کرتی ہے وہ عقیدت مندانہ سنجیدگی کی عام فضا اور رثائی اور خلوص

آگیں لہجہ ہے۔ اس خلوص وعقیدت کو سراپا کی نمایش اور ظاہرداریوں سے ٹھیس لگتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، مدح و سراپا بھی اسی سنجیدہ اعتقادی لہجے کی توسیع کی حد تک گوارا ہو سکتے ہیں۔

یہ مطلب نکالنا غلط ہوگا کہ انیسؔ نے سراپا اور مدح سے گریز کیا ہے۔ انھوں نے نعتِ رسولؐ بھی لکھی ہے اور منقبتِ ائمہ بھی لیکن رسولؐ اور ائمہ کی سراپا نگاری سے شغف نہیں برتا ہے البتہ امام کے صاحبزادوں اور رفقائے حسینؑ کے سراپے ضرور لکھے ہیں۔ ان میں علی اکبرؔ، قاسمؔ اور عباسؔ کے سراپے کئی مرثیوں میں بل جاتے ہیں۔ لیکن مدحِ رسول و امام کو تو انیسؔ "زیورِ عروسِ سخن" سمجھتے ہیں۔

ہے زیورِ عروسِ سخن پنج تن کی مدح ۔۔۔ زینت کلام کی ہے رسولِؐ زمن کی مدح
ہے لذّتِ زباں شہِ خیبر شکن کی مدح ۔۔۔ آرام جان و دل ہے حُسین و حسن کی مدح
ہردم یہ ذکر باعثِ عیش و سرور ہے
دل کی جو روشنی ہے تو آنکھوں کا نور ہے

مدح تو مرثیے کے اجزائے ترکیبی میں شامل ہے لیکن یہاں گفتگو سراپا کی تھی۔ انیسؔ کی دشواری یہ ہے کہ جن ہستیوں کو وہ بے مثال سمجھتے ہیں اُن کے رخسار وگیسو کے لیے وہ بے مثال تشبیہیں کہاں سے لائیں اور ان کو بالکل عامی بنا دینے سے کیسے بچائیں۔ اسی لیے یا تو انھوں نے سراپا لکھا ہی نہیں یا لکھا تو خاتمہ اس طرح کیا کہ اِن ہستیوں کے اوصاف کے سرے، ہر وصف کے سرچشمے یعنی خدا اور رسول سے ملا دیے۔ یہ تو عام کیفیت ہے لیکن انیسؔ کی سراپا نگاری کا کمال وہاں قابلِ دید ہے جہاں وہ عمل کے پیکر میں رونما ہوتا ہے۔ مثلاً رفقائے حسینؑ کا مجموعی سراپا دیکھیے:

(۱) وہ چاند سے ماتھے، وہ قبائیں وہ عبائیں ۔۔۔ تسبیحیں تو ہاتھوں میں، زبانوں پہ دعائیں
تن پھول سے، غنچوں کی طرح تنگ قبائیں ۔۔۔ بس جائے وہ سب راہ، یہ جس راہ سے جائیں

نورِ مہِ کامل، کبھی سینے کو نہ پہنچے
بُو ایسی کہ عطر اِن کے پسینے کو نہ پہنچے

کس شان سے شملوں کے سرے دوش پہ چھوڑے　　وہ رعب، وہ اقبال، وہ ہتھیار، وہ گھوڑے
تیغیں بھی جو برسیں تو کبھی مُنہ نہیں موڑے　　ایک ایک جری شیر کے پنجے کو مروڑے
برباد کریں کوہ کو، ہاموں کو اُلٹ دیں
خیبر کی طرح قلعۂ گردوں کو اُلٹ دیں

جاتے تھے سواری میں جلال و حشم آگے　　غُل تھا کہ بڑھے جاؤ قدم با قدم آگے
جلدی تھی ہر اک کو کہ نکل جائیں ہم آگے　　پیچھے تو محمدؐ کا نشاں تھا، عَلم آگے
جنّت کے پھریرے سے ہوا آتی تھی رن میں
طوبیٰ نے جگہ پائی تھی زہراؑ کے چمن میں

(۲) غصّے سے تیوری کو چڑھائے ہے یہ جرّار　　گویا کہ ہیں دو ناخنِ شیر ابروئے خمدار
بے جنگ ہوئی جاتی ہے گھایل صفِ کُفّار　　ہل جاتے ہیں جس وقت تو چل جاتی ہے تلوار
اس طرح کا صفدر کوئی بستی میں نہیں ہے
یہ کاٹ کبھی تیغِ دودستی میں نہیں ہے

(۳) شیرِ خدا کا خودِ مبارک ہے زیبِ سر　　کلغی، ہُمائے اوجِ سعادت کے جس میں پر
ماتھا ہے یا کہ ابر سے نکلا ہوا قمر　　ابرو ہیں ذوالفقارِ یداللہِ نامور
ڈورے جو سرخ سرخ ہیں چشمِ سیاہ میں
پھرتی ہیں خوں بھری ہوئی تیغیں نگاہ میں

اس کی خوشی جو تھی کہ ملا رایتِ رسولؐ　　رُخسار تھے کھلے ہوئے دو ارغواں کے پھول
قد سروِ باغِ حُسن، نہ پستی فزوں نہ طول　　وہ لب کہ جس سے روح کو ہو تازگی حصول

یہ شور تھا نمک کا جہاں کے رواق میں
حوریں بھی ہونٹ چاٹتی تھیں اشتیاق میں

(۴) عونؔ و محمدؔ کی تصویر، جو بچپن ختم کرکے نوجوانی میں داخل ہو رہے ہیں :

ماتھے وہ اور وہ پیچ عماموں کے لٹ پٹے — گیسو وہ بنتِ فاطمہ کے ہاتھ کے بٹے
وہ اَبروؤں کے خم کہ ہلالِ فلک کٹے — آنکھیں وہ نرگسی کہ نہ جن سے نظر ہٹے
چہرے کسی نے دیکھے ہیں اس آب و تاب کے
رخسار جیسے پھول کھلے ہیں گلاب کے

انیسؔ کی کردار نگاری پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ خالص عربی رنگ سے عاری ہیں۔ دراصل اُن کے کردار علامت ہیں ذات و نسل و رنگ سے ماورا، اخلاق عالیہ کی علامت۔ سچے اور کھرے مسلمان ہونے کے باوجود، مثالی مسلمان ہونے کے باوجود اُن کے کردار کے آفاقی پہلوؤں نے انھیں بڑی حد تک سیکولر بنا دیا ہے۔ وہ امام جو حُرؔ جیسے دشمن کے لشکر کو سیراب کرتا ہے، اپنے کردار کی بلندی سے حُر کے دل کو جیت لیتا ہے۔ یہاں تک کہ یزیدی لشکر کا سردار حُر، حتمی موت کے منہ میں پھاند پڑتا ہے اور اپنے بیٹے اور غلام کے ساتھ شہید ہو جاتا ہے۔ حُر انیسؔ کا اہم کردار ہے اور ان کے چند بہترین مراثی کا مرکزی ہیرو۔ اسی طرح عونؔ و محمدؔ نو دس برس کے سن ہیں لیکن بڑے بہادر باپ، اور شیر دل خاتون زینبؔ کے بیٹے ہیں۔ اُن کے شوقِ وغا کو اور اُن کی قربانی کو انیسؔ نے زندہ جاوید بنا دیا ہے۔ اِن کرداروں میں کوئی مذہبی پیشوا نہیں ہے۔ لیکن ان کے حالات انسانی دلوں کو ہلا دیتے ہیں اور یہ کردار انیس کے چہیتے کردار بن جاتے ہیں۔ بوڑھے حبیب ابنِ مظاہر کو دیکھیے :

ابرو جھکے جو پڑتے تھے پلکوں پہ بار بار — رومال پھاڑ کر انھیں باندھا تھا استوار
آنکھوں سے شیرِ نر کی جلالت تھی آشکار — گویا کہ تھی غلاف میں حیدر کی ذوالفقار

جلدی چلے جو چند قدم جھوم جھوم کے
رعشہ وداع ہوگیا ہاتھوں کو چوم کے

موافقین و مجاہدین ہی نہیں، مخالفین کا کردار بھی انیسؔ کے ہاتھوں میں آفاقیت کا پہلو اختیار کرلیتا ہے اگر امام حسینؑ کے ساتھی خیر کے مرقعے ہیں تو مخالف شر کی علامت۔ اُن کی کردار نگاری بھی انیس نے یوں ہی کی ہے:

(۱) نکلا یمن کے غیظ میں اک پہلوانِ روم | گیتی کے چار دانگ میں تھی جس شقی کی دھوم
سرہنگ و پُرغرور و سیہ قلب و نحس و شوم | لنگرے جس کے ہل گئی مقتل کی مرز بوم
مرحب تھا کفر و شرک میں، طاقت میں گیو تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ پہاڑی پہ دیو تھا

(۲) بالا قد و کلفت و تنومند و خیرہ سر | روئیں تن و سیاہ دروان، آہنی کمر
ناوک پیام مرگ کے، ترکش اجل کا گھر | تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ وہ سپر
دل میں بدی طبیعتِ بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا

صاف ظاہر ہے کہ انیس کی کردار نگاری علامتی تھی اور عرب کی عربیت کو نہ مجروح کرتی تھی نہ مفضول۔ مقامی اثرات کی بات اور ہے۔

انیس نے سراپا سے زیادہ رجز میں مدح کے پہلو نکالے ہیں، رجز عربی جنگ کا روایتی اور اہم جُز ہے اور عرب قصائد رجز سے پُر ہیں۔ رجز میں جنگ سے پہلے جنگ آزما اپنے اسلاف کے کارنامے گناتا ہے مُحسینؑ اور اقربائے حسینؑ کو افسانوی فضا کے سہارے کی ضرورت نہ تھی۔ اُن کے بزرگوں کارنامے صفحات تاریخ کی زینت تھے۔ مثال میں صرف عونؑ و محمدؑ کا ایک رجز درج کیا جاتا ہے:

تلوار جنھیں حق نے عطا کی ہے وہ ہم ہیں | جن غازیوں نے دیں کی بنا کی ہے وہ ہم ہیں
خوجن میں شہِ عقدہ کشا کی ہے وہ ہم ہیں | دولت جو رسولِ دوسرا کی ہے وہ ہم ہیں

کیا عرشِ الٰہی پہ جگہ آج ملی ہے
کاندھے پہ نبی کے ہمیں معراج ملی ہے
تقسیم ہوئی دولتِ دیں گھر سے ہمارے   شاہوں کو ملے تاج و نگیں گھر سے ہمارے
ہے پیشِ نظر خلدِ بریں گھر سے ہمارے   تعلیم ہُوا روحِ امیں گھر سے ہمارے
دیر آئے کہ مسکن تھا بہت دُور ہمارا
آدم سے جو پہلے تھا وہ ہے نور ہمارا
خوشنود رہا ایزدِ باری اسی گھر سے   سب سیکھ گئے شکر گذاری اسی گھر سے
کفار ہمیشہ رہے عاری اسی گھر سے   احکام ہوئے شرع کے جاری اسی گھر سے
آتے ہیں زباں پر وہی جو کلمۂ حق ہیں
ہم مصحفِ ناطق کے صحیفے کے ورق ہیں

یہاں حقیقت اور عقیدت ساتھ چلتے ہیں اور انیسؔ نے اس حصّے سے اخلاق و کردار کو نمایاں کرنے کا اچھی طرح کام لیا ہے۔

گُریز:

گریز میں اہتمام قصیدے کی دین ہے۔ ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی طرف رجوع ہوتے وقت، یا ایک ہی موضوع میں کسی خاص نکتے پر زور دینے کے لیے انیسؔ ایک بند لکھ کر اپنے ماضی الضمیر کے لیے نیا میدان پیدا کر لیتے ہیں۔ مثنوی نگار اکثر نئے افسانوی یا محاکاتی موڑ پر ساقی نامے کا سہارا لیا کرتے تھے۔ انیس کو ساقی نامے کا سہارا لینا پسند نہ تھا۔ بعد میں ان کے نواسے رشیدؔ نے اِسے خاص طور سے اپنایا لیکن انیسؔ نے اس کو وحدتِ اثر کے منافی سمجھتے ہوئے ترک کیا۔ ایک یا دُو مرثیوں میں، ایک یا دُو بند کہہ لیے تھے اور بس۔ ایک تو وہی بند ہے جو اوپر مذکور ہوا۔ ع

ساقی کے کرم سے ہو وہ دَور اور چلیں جام

شاید یہ ظاہر کرنا مقصود رہا ہو کہ وہ اس میدان میں بھی بند نہیں ہیں، لیکن یہ اُن کا پسندیدہ طریق کار نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ گریز، کے لیے زیادہ راست اور میرے خیال میں زیادہ مؤثر طریقہ اختیار کرتے ہیں:

ہاں اے محیطِ طبع روانی دکھا مجھے پیری میں زور و شورِ جوانی دکھا مجھے
ہاں اے زبان سیف زبانی دکھا مجھے اے نطق آج سحر بیانی دکھا مجھے
تلوار کھنچ گئی، دمِ تیغ آزمائی ہے
آفت کا معرکہ ہے غضب کی لڑائی ہے

گر طبع میں کسی کے روانی ہوئی تو کیا کیا کہہ سکے گا تیز زبانی ہوئی تو کیا
بالفرض، قوّتِ ہمہ دانی ہوئی تو کیا مثلِ انیسؔ سحر بیانی ہوئی تو کیا
فقروں کا ذوالفقار کے مطلب رواں نہ ہو
کٹ جائے ساری عمر تو شمّہ بیاں نہ ہو

یا جنگ کا ذکر کرتے کرتے یکایک رُک جاتے ہیں:

اے بحرِ طبع! بس یہ روانی کہاں تلک ہاں اے زباں! یہ چرب زبانی کہاں تلک
اے ذوالفقار! شعلہ فشانی کہاں تلک قصہ تمام کر یہ کہانی کہاں تلک
خنجر ہے اور گلوے شہِ مشرقین ہے
خاموش ہو یہ وقتِ نمازِ حسینؑ ہے

بھولیں گے مومنو کو نہ یہ یادگار بند فرصت ملے تو کہہ کے سناؤں ہزار بند
برسوں نہ ہو زبانِ فصاحت شعار بند سُن لو کہ گریہ خیز ہیں یہ پانچ چار بند
دی ہے جو مصطفےٰ کی قسم فوجِ شام نے
تلوار روک لی ہے تمہارے امام نے

متغزلانہ عناصر:

سلام و مرثیے میں متغزلانہ عناصر کا اضافہ فطری طور سے ہمارے ذہن کو انیسؔ کی طرف لے جاتا ہے میرانیسؔ نے ایک بار اپنے کم سن اور غزل گو نواسے، پیارے صاحب رشیدؔ، سے کہا تھا کہ "مرثیہ ہماری غزل ہے"۔ پھر ایک مجلس میں سلام سُناتے وقت رشیدؔ کو مخاطب کر کے کہا تھا، "ہماری غزل سنو"۔ اگرچہ انھیں کا یہ بھی شعر ہے:

ترے سلام میں ہے مرثیے کا سارا لطف　　انیسؔ نظمِ غمِ شہ میں اک کتاب بنا

لیکن متذکرہ بالا بیانات سے ظاہر ہوتا ہے کہ انیس نے مرثیہ و سلام دونوں میں متغزلانہ عناصر بالارادہ شامل کیے تھے۔ سلاموں کے بعض اشعار تو ایسے ہیں کہ اگر اُن کے بارے میں یہ معلوم نہ ہو کہ سلام کے ہیں تو انھیں غزل ہی سمجھ لیا جائے گا۔ پہلے ان سلاموں کے اشعار ملاحظہ کیجیے پھر اس کی روشنی میں گفتگو آگے چلے گی:

(۱)

خود نویدِ زندگی لائی قضا میرے لیے　　شمعِ کُشتہ ہوں، فنا میں ہے بقا میرے لیے
نام روشن کر کے کیونکر، بجھ نہ جاتا مثلِ شمع　　ناموافق تھی زمانے کی ہوا میرے لیے
ہر نفس آئینۂ دل سے یہ آتی ہے صدا　　خاک تُو ہو جا، تو حاصل ہو جِلا میرے لیے

(۲)

در پہ شاہوں کے نہیں جاتے فقیر اللہ کے　　سر جہاں رکھتے ہیں سب، واں ہم قدم رکھتے نہیں
دیکھنا کل ٹھوکریں کھاتے پھریں گے اُنکے سر　　آج نخوت سے زمیں پر جو قدم رکھتے نہیں
نقدِ جاں تک دے کے ہم جاتے ہیں یاں سے قبرِ کوچ　　عاریت جو شے ہے اُس کو پاس ہم رکھتے نہیں
جو سخی ہیں مالِ دنیا سے ہیں خالی اُن کے ہاتھ　　اہلِ دولت جو ہیں وہ دستِ کرم رکھتے نہیں

(۳)

نمود و بود کو عاقل حباب سمجھے ہیں　　وہ جاگتے ہیں جو دنیا کو خواب سمجھے ہیں

کبھی بُرا نہیں جانا کسی کو اپنے سوا — ہر ایک ذرّے کو ہم آفتاب سمجھے ہیں
ارے نہ آئیو دنیائے دُوں کے دھوکے میں — سراب ہے یہ جسے موجِ آب سمجھے ہیں
یہ اشکِ تاک ہے کہتے ہیں جس کو موجِ طرب — یہ خونِ گُل ہے جسے سب گلاب سمجھے ہیں
انیسؔ مخمل و دیبا سے کیا فقیروں کو — اسی زمین کو ہم فرشِ خواب سمجھے ہیں

(۴)

کسی کو کیا ہو دلوں کی شکستگی کی خبر — کہ ٹوٹنے میں یہ شیشے صدا نہیں رکھتے
فقیر دوست جو ہو ہم کو سرفراز کرے — کچھ اور فرش بجز بوریا نہیں رکھتے

(۵)

اُسی کا نور ہر اک شے میں جلوہ گر دیکھا — اُسی کی شان نظر آگئی جدھر دیکھا
کسی کی ایک طرح پر بسر ہوئی نہ انیسؔ — عروجِ مہر بھی دیکھا تو دوپہر دیکھا

(۶)

یہ جھرّیاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے — چُنا ہے جامۂ ہستی کی آستینوں کو
خیالِ خاطرِ احباب چاہیے ہر دم — انیسؔ ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو

(۷)

گرائی برق اُسی پر فلک نے، یا تقدیر! — جو کھیت میں مری قسمت کا آب و دانہ ہوا
بھٹک کے راہ سے، پیچھے کہیں نہ رہ جاؤ — اُٹھو، انیسؔ اُٹھو! کارواں روانہ ہوا

(۸)

نمود و بودِ بشر کیا محیطِ عالم میں — ہوا کا جب کوئی جھونکا چلا حباب نہ تھا
نہ جانے برق کی چشمک تھی یا شرر کی لپک — ذرا جو آنکھ جھپک کر کھلی شباب نہ تھا
ہر اک کے ساتھ ہے، روشن دِلو! طلوع و غروب — سحر کو چاند نہ تھا، شب کو آفتاب نہ تھا

(۹)

خاکساری نے دکھائیں رفعتوں پر رفعتیں — اس زمیں سے واہ کیا کیا آسماں پیدا ہوئے
ہاتھ خالی آئی لاشوں پر شہیدوں کے نسیم — پھول بھی اس فصل میں ایسے گراں پیدا ہوئے
نوبتِ جمشید و دارا و سکندر اب کہاں؟ — خاک تک چھانی نہ قبروں کے نشاں پیدا ہوئے

(۱۰)

جو آبرو کی طلب ہے تو کر عرق ریزی — یہ کش مکش ہوئی تب پھول سے گلاب بنا

ایک سلام میں غزل مسلسل کا رنگ نظر آتا ہے:

مرا رازِ دل آشکارا نہیں — وہ دریا ہوں جس کا کنارا نہیں
وہ گُل ہوں جُدا سب سے ہے جس کا رنگ — وہ بُو ہوں کہ جو آشکارا نہیں
وہ پانی ہوں شیریں نہیں جس میں شور — وہ آتش ہوں جس میں شرارا نہیں

سلاموں کا تغزّل تصوّف و اخلاق کے محور پر گردش کرتا ہے۔ بے ثباتیِ دنیا، انکسار، فخرِ فقر، دوستی کی عظمت، اعلےٰ مقاصد کے لیے جینا اور مرنا۔ اِن موضوعات پر کافی لکھا گیا ہے۔ آہنگ پر متاخرین شعرائے فارسی کے اخلاقی لہجے کا اثر تو ہے ہی لیکن غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ فارسی سے زیادہ ان کا لہجہ دَرد و آتش کے لہجے سے قریبی تعلق رکھتا ہے۔ اگر کہیں صائب و غنی کی طرح تمثیل کا استعمال ہوا بھی ہے تو اس میں وہ پیوست نہیں ہے۔ اندازِ بیان میں قصیدے سے زیادہ مثنوی کی بیانیہ شاعری کا آہنگ ہے۔ عام زور، صفائے بیان پر ہے اور یہی اُن کے تغزّل کی امتیازی شان ہے۔

مراثی میں تغزّل کی گنجائش زیادہ تر سراپا یا مناظرِ قدرت کے بیان میں نکالی جاتی ہے۔ واقفانِ فن جانتے ہیں کہ یہ راہیں غزل کے لیے ناہموار ہیں اور قصیدے یا مثنوی کے لیے زیادہ موزوں ہیں انیس نے اسے مرثیوں میں اختیار کیا۔ مسدس میں قصیدہ و مثنوی و غزل کے اندازہائے بیان کی اسی آمیزش سے اس صنفِ شاعری کی تعمیر ہوئی جسے ہم نظم کہتے ہیں۔ ہماری نظم کا ابتدائی آہنگ یاد کیجیے اور پھر اس شعر کو دیکھیے:۔

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہُوا　　تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

یا روئی ہوئی آنکھوں کی تشبیہ یوں دیتے ہیں : ع

نرگس کے پھول تیر رہے ہیں گلاب میں

اسی طرح اکثر ٹیپ کے مصرعوں میں آہنگِ تغزّل کی گونج سُنائی دیتی ہے :-

غربت میں کوئی پوچھنے والا نہیں ہوتا　　شمعیں بھی جلاؤ تو اُجالا نہیں ہوتا

برسوں سے یہی رنگِ گلستانِ جہاں ہے　　جس گُل پہ بہار آج ہے کل اُس پہ خزاں ہے

دکھلائے طَور بادِ سحر نے سموم کے　　پژمردہ ہو کے رہ گئے غنچے نجوم کے

گلشن خجل تھے وادیِ مینو اساس سے　　جنگل تھا سب بسا ہُوا پھولوں کی باس سے

تلوار کی تعریف میں بھی قصیدہ طور متغزلانہ گوشے نکال لیتے ہیں :

دل سوز، شعلہ خُو، شرر انداز، جاں گداز　　خونخوار و کج ادا و دل آزار و سرفراز

حاضر جواب، تیز طبیعت، زباں دراز　　لشکر کُش و شکست رساں و ظفر نواز

سچ اُس کی ہے پسندِ جہاں، گو کبھی نہ ہو

معشوق پھر نہیں ہے جو آتی کبھی نہ ہو

بجلی کو بھی تڑپا دیا تھا جلوہ گری نے　　ناب اُس کی تھی یا مانگ نکالی تھی پری نے

گھوڑے کی تعریف میں ایک متغزلانہ تشبیہ یوں پیدا کی :

ہر نعل پا کا حُسن تھا اُس کے جلوس میں　　آئینہ جس طرح سے ہو دستِ عروس میں

تلوار کی تعریف کرتے کرتے اخلاق کا درس دے جاتے ہیں :

بد اصل تکبُّر سے سخن کہتے ہیں اکثر　　جو صاحبِ جوہر ہیں جھکے رہتے ہیں اکثر

جب میں ان گوشوں میں رنگِ تغزل کی تلاش کرتا ہوں تو کہنا صرف یہ مقصود ہوتا ہے کہ یہ آہنگِ تغزُّل کی توسیع ہے۔ اس میں دیدہ و دانستہ تنوع پیدا کیا گیا ہے اور کہیں کہیں قصیدے کے لہجے کی آمیزش کی گئی ہے۔ اس توسیع، تنوّع، امتزاج اور پھر طویل نظم

کا تسلسل اور گہری وحدتِ تاثّر اِن سب نے مِل کر مرثیے کو ایک نیا لہجہ دیا اور اس صنف کے ہاتھوں میں ایک روشن مشعل دے دی جو کم و بیش اسی زمانے میں نظم کے نام سے سامنے آئی۔ اگر ایک طرف نظم بہ شکل مسدس مرثیے سے متاثر ہوئی تو آہنگِ سلام کا اثر غزلوں پر (مثلاً چکبست کی غزل پر) دیکھا جا سکتا ہے۔ خود انیسؔ کو بھی آہنگ کی تازگی اور جدّت کا احساس تھا:

اٹھ گیا لو شعرِ نو پڑھ کر انیسؔ — کیوں طبیعت کی روانی دیکھ لی

گلدستۂ معنی کے ذرا ڈھنگ کو دیکھیں
بندش کو، نزاکت کو، نئے رنگ کو دیکھیں

اگر اردو کو انیسؔ کا فنی شعور نہ مِل گیا ہوتا تو اس موڑ پر ہمارے ادب کے ارتقا کی تاریخ یہ نہ ہوتی جو آج ہے، کچھ اور ہوتی۔

بیگم انیس قدوائی

مراثیِ انیسؔ میں حفظِ مراتب

رونا اور ہنسنا فطرت انسانی کا خاصّہ ہے۔ شاید انسان اشرف المخلوقات بھی اسی لیے کہا گیا ہے کہ وہ دل کھول کر ہنس سکتا ہے اور سر پیٹ کر رو بھی سکتا ہے۔

ظ۔ انصاری صاحب کا خیال ہے کہ مغلیہ سلطنت کی تباہی ۱۸۵۷ء کی ناکامی اور حکومت اودھ کی تباہی نے ایسا دردناک ماحول پیدا کر دیا تھا کہ میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ جیسے مرثیہ گو پیدا ہو سکے۔ جنھوں نے رقت، بین اور ماتم کو آرٹ و فن بنا کر دنیا کے سامنے پیش کر دیا۔ لیکن شاید انھیں یاد نہیں رہا کہ لکھنؤ کی سرزمین نے بے ساختہ اور بے دھڑک ہنسنے والے بھی اسی دور میں پیدا کیے ہیں۔ غزل کی لَے پر ہزل کا قہقہہ اُبھرا اور زندہ دِلانِ لکھنؤ نے مزاح، طنز اور لطائف و ظرائف کے بھی انبار لگا دیے۔ ممکن ہے نقاد اسے زندگی سے فرار کی راہیں قرار دے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ شاعر کا حساس دل جو دنیا کے معمولی سے واقعہ پر بے قرار ہو جاتا ہے اگر اتنے دردناک اور اہم تاریخی واقعہ پر اس کی شاعری، مثنوی، غزل، قصیدہ سب کو پھلانگ کر نوحہ، مرثیہ، سوز اور بین بن جائے تو کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے۔

ویسے "آہِ نیم شبی" اور "نالۂ جگر سوز" ہمیشہ سے شعرا کا سرمایۂ افتخار رہا ہے۔ بس جدت یہ تھی کہ ایک تاریخی الم ناک واقعہ اور حادثۂ عظیم کی آڑ میں حزن و ملال، بین و بکا اور

سینہ کوبی کو جزو مذہب مان کر تا حیات روتے رہنے کا عہد میر انیسؔ نے کر لیا تھا۔ کسی اور صنف سخن کی طرف انھوں نے توجہ نہیں کی۔ البتہ ہر صنف کو مرثیہ کا جزو بنا ڈالا۔ خود کہتے ہیں ع "دن رونے میں شب نالہ و فریاد میں گزرے"

اس فنی جدّت نے جہاں صنف شعر میں قابل قدر اضافہ کیا، خود انیسؔ کو بھی حیاتِ جاوید بخش دی۔

سب جانتے ہیں کہ کربلا کے ریگستان اور لکھنؤ کے گلستان میں ہزاروں میل کا بُعد ہے۔ اُس اُجاڑ دیس میں عطر و مہندی اور پھولوں کی لڑیاں کہاں۔ مگر الفاظ کا جادو اور انداز بیان کی سحر کاری ہے کہ جیسے سب یہیں ہو رہا ہے۔ حضرت سیدہ فاطمہ زہرا کی صابر و دلیر بیٹی زینبؓ سر و سینہ پیٹ کر باہر نکلی ہوں گی۔ لیکن ایسا لگتا ہے سب ہمارے اپنے اوپر بیت رہی ہے اور اس وقت ہمارا ہندوستانی دل و دماغ آمنّا و صدقنا کہنے پر مُصر ہو جاتا ہے۔ اتنا ہی نہیں ہر ماں، بہن، بھائی، بیوی، بیٹی کا دل بھی تڑپ کر ساتھ ہو لیتا ہے۔

ایک زمانہ تھا کہ یوپی میں یہ مثل مشہور تھی "بگڑا گویّا قوال اور بگڑا شاعر مرثیہ گو"۔ مگر مرزا دبیرؔ و میر انیسؔ نے اس مثل کے چیتھڑے بکھیر دیے۔ ان کے حسن تخیل، قدرت زبان اور روانی و تاثیر نے زمانہ سے اپنی شاعرانہ عظمت کا لوہا منوا لیا۔ کسی شاہی دربار سے نہیں۔ دانشوروں، سخن شناسوں اور عوام الناس نے ان کو ملک الشعرا، پیغمبر سخن اور استاد فن کے خطابات پیش کیے۔ اس سمندر کو منتھن کر کے موتی چن لانا کوئی بہت آسان کام نہیں ہے یہاں تو ہر شعر اور ہر بند پر

کرشمہ دامن دل می کشد کہ جا اینجا ست

اردو زبان کی یہ خصوصیت ہے اور لکھنؤ کی مشترکہ تہذیب و کلچر کا اثر بھی کہ آپ جناب اور تم سے لے کر تو تکار تک کے قواعد یہاں مقرر ہیں سخت سے سخت بات بھی شکر میں پیسٹ کر کہی جا سکتی ہے شاید اسی کا اثر تھا کہ جوشِ خطابت اور شاعری کی ترنگ میں بھی میر انیسؔ

حدود نبوت، وقار اہلِ بیت خوری و بزرگی اور حفظ مراتب کا ایسا مقررہ اہتمام رکھتے ہیں کہ بیساختہ شاعر کے " بندگی جنوں ادا " اور بے خودیٔ ادب سرشت کی داد دینے کو دل چاہتا ہے۔ رسول، خلیفہ، بادشاہ، بیوی، بیٹی، بچے، بوڑھے، دوست سب ایک دوسرے کے مرتبہ شناس ہیں۔ دوسرے مرثیہ گویوں کے مقابلہ میں میرانیس کے یہاں حدود سے تجاوز کوئی نہیں کرتا۔ ویسے عربوں کی عادت تھی کہ جب دشمن کے مقابل ہوتے تو اپنی سات پشت کی بڑائیاں اور اپنی طاقت و قوت کا قصیدہ یعنی رجز خوانی کر کے آغاز جنگ کرتے تھے۔ اسلام نے اس میں خدا کی حمد اور رسول اکرم کا ذکر شامل کر کے ذاتی تفاخر کا رخ موڑ دیا تھا۔

میر انیس بھی اس کا خاص خیال رکھتے ہیں کہ کس کے منہ سے کون سی بات اچھی لگے گی۔ یعنی؛ " موقع ہو جہاں جس کا عبارت ہو وہی "

شاعر کے پاس الفاظ کا توڑا نہ تھا۔ تہذیب و شائستگی کی کمی نہ تھی۔ ادب اور خلوص و محبت کی فراوانی تھی اور زبان پر پورا قابو حاصل تھا۔ اس لیے بیان مصائب میں بھی خاندان رسالت کی فروتنی، بزرگی، عبادت حق، شوکت و شان اور اندازِ بے نیازی برقرار رہتا ہے۔ واقعات ان کی بلندی کردار کو نمایاں کرتے ہیں، حادثات ان کے ایمان و یقین کو ثبات بخشتے ہیں۔ مدح و ستائش میں بھی بڑی نفاست کے ساتھ فرق مراتب کو انھوں نے قائم رکھا ہے۔

حمد باری کے بعد رسول خداؐ کا ذکر ان الفاظ میں ہے ؎

جز ذاتِ خدا سب پہ محمد کے ہیں احساں
اس شاہ کے ہیں خوانِ کرم پر سبھی مہماں

وہ خاتم النبیین بھی ہیں اور پیش رو خیلِ رسولان سلف ہیں۔ اتنا ہی نہیں حضرت آدم کو ان پر فخر ہے: کرتا ہے پدر فخر زہے شان خلف ہے

اس کے بعد رسول خدا کی چہیتی بیٹی فاطمہ زہرا ہیں جن کے زہد و تقویٰ کی بدولت خواتین عالم پر ان کو فضیلت حاصل ہے خود حضور بھی ان کی عزت کرتے ہیں۔ جب وہ باپ کے حضور

حاضر ہوتی ہیں تو "تعظیمِ فاطمہ کو اٹھے سید البشر" اور فرماتے ہیں:

ہے گو کہ یہ مخدومۂ عالم مری بیٹی — میں کرتا ہوں تعظیم یہ اس کی ہے بزرگی

ادب و احترام کا یہ حال ہے کہ مرض الموت میں اصحاب رسول گھیرے بیٹھے ہیں۔ آپ بیماری و نقاہت کی وجہ سے صرف اشارہ فرماتے ہیں اس وقت:

احمد کے گرد و پیش سے اٹھے خدا پرست
انساں تو کیا ملک کو نہ تھی قدرتِ نشست

یہ تو دبدبۂ نبوت تھا۔ مگر جنگ احد میں جب حضور اکرم کے دو دانت شہید ہوئے ہیں تو ان کا ذکر اس طرح ہے ؎

زخمی نہ یک بیک لبِ معجز نما ہوئے
درجِ دہن سے گوہرِ دنداں جدا ہوئے

ظاہر ہے کہ نبی اور ولی ہم پلہ نہیں ہو سکتے۔ اس لیے حضرت علیؓ کی تعریف کرتے وقت بھی یہ ادب ملحوظ رہتا ہے:

وہ فخرِ انبیا تو شہِ اولیا ہیں یہ
وہ شاہ انما تو شرف اوصیا ہیں یہ

حضرت علی کاتب وحی اور حافظ قرآن بھی ہیں۔ ظاہر ہے ہر وقت آیات الٰہی کا وِرد زبان پر رہتا ہوگا۔ گھوڑے پر سوار ہوتے وقت بھی:

دے کر رکاب میں قدمِ پاک کو قرار
قرآں شروع کرتا تھا وہ شیرِ کردگار

لیکن جب قابل فخر بیوی فاطمہ زہراؑ کا انتقال ہوتا ہے تو حامل قرآن کی زبان انتہائے غم میں بھی جزع و فزع سے کیسے آشنا ہو اس لیے کہتے ہیں:

بی بی علی کو چھوڑ کے دہرِ خراب میں
آخر گئیں رسولِ خدا کی جناب میں

صورت و سیرت کے بیان میں بھی یہ فرق موجود ہے۔ حضرت امام حسینؑ کی تعریف یوں ہے:

عالی ہمم۔ امامِ امم۔ شاہِ تشنہ لب
گویا کھڑے ہیں ختمِ رسل رزم گاہ میں

حضرت امام حسنؑ کے اخلاق و مروت کا ذکر ہے وہ اپنے بھائی حسینؑ پر یوں فخر کرتے ہیں:

بازو اگر خدا نے دیا تو حسین سا

بھائی کی تعریف یہ ہے کہ

مجھ سے زیادہ میرا، اور کریم ہے

اور زہر کے اثر سے حضرت امام حسن کی شہادت پر جناب حسین فرماتے ہیں:

مہرِ سپہرِ دیں ہوا پنہاں تہہِ زمیں

حضرت عباس کی تعریف اس طرح کی ہے:

ہاشم کا دل۔ حسین کا بازو۔ حسن کی جان

جناب قاسم کا ذکر یوں ہے:

اس کے چراغِ حسن سے روشن ہے سب زمیں

اور جناب علی اکبر کی شان دیکھیے:

حمزہ کا رعب۔ زورِ علی۔ مصطفےٰ کی شان

حضرت زینب کے لیے لکھا ہے:

رتبہ میں وہ زنانِ دو عالم کا فخر ہے

اور ان کے دونوں بیٹے:

اک مہرِ بے نظیر تھا اک بدرِ بے عدیل

اب مجموعی طور پر غازیانِ دیں کے چہرے دیکھیے:

رخ سے عیاں جلال و جوان مردی و نمود — شیدائے آل و شیفتۂ واجب الوجود

اس تمام مدح وثنا میں جو آپ نے ابھی سنی، درجہ بدرجہ غور کیجیے تو عمر، مرتبہ، اہلیت سب کا فرق موجود ہے۔ سازِ حیات کے ہر تار کو میر انیس نے مضراب شعر سے چھیڑا ہے۔ قول و فعل، عقائد، فنون حرب اور طاعت و تسلیم کے تمام اصول بلکہ تصوف و اخلاق کے دفتر سمیٹ کر میر انیس دائرۂ مرثیہ گوئی میں لے آئے ہیں۔ دیکھیے، ترک وطن کے وقت بیمار بیٹی صغرا باپ کو دیکھ کر اٹھتی ہیں:

بیٹی شہِ ذی‌جاہ کی تعظیم کو اُٹھی
بستر سے عصا تھام کے تسلیم کو اُٹھی

اور شفقت پدری صرف فہمائش و دعا پر اکتفا کرتی ہے:

صحت تمھیں دے حق یہی بابا کی دعا ہے

ننھے بھائی سے بیمار بہن کہتی ہے:

گودی تو مری یاد بہت آئے گی تم کو

جناب امام حسین کو جگہ جگہ شاہ و شہنشاہ کے لقب سے پکارا گیا ہے۔ حالاں کہ تمول، اقتدار، اور شاہی شان و شوکت کا نام و نشان نہ تھا۔ البتہ وہ دلوں کے شہنشاہ، دین کے بادشاہ اور خاندان نبوت کے چشم و چراغ تھے۔ ساتھ ہی تمام مسلمانوں کے ہادی و رہبر بھی تھے۔ لیکن اعجاز سخن یہ ہے کہ شاہ و شہنشاہ کے الفاظ پر کبھی قاری کا ذہن دنیاوی شوکت و سلطنت کی طرف منتقل نہیں ہوتا ان کی روحانی حکمرانی کا تصور قائم رہتا ہے جناب حسین کے ترک وطن پر

روتا ہوا گرتا ہے کوئی آ کے قدم پر

اور عوام چلاتے ہیں:

غل تھا شہِ ابرار خدا حافظ و ناصر
رانڈوں کے مددگار خدا حافظ و ناصر

جوانان وطن متاثر ہیں کہ :

اب ہم سے بچھڑ جائیں گے ہے ہے علی اکبر

حضرت زینب عورتوں سے کہتی ہیں "بہنو اب :

عزت کے نہیں بادیہ پیائی کے دن ہیں :"

لیکن حضرت عباس صرف :

ہر مرتبہ اشک آنکھوں میں بھر لاتے ہیں عباس

اس والہانہ محبت وخلوص کو چھوڑ کر حضرت حسینؑ روانہ ہوتے ہیں ۔ اثنائے راہ میں چند دیہاتی ملنے آتے ہیں اس وقت

خدام پکارے کہ رہے دھیان ادب کا

کیوں کہ یہ فرزند امیر عرب اور واقف رموز شریعت کا دربار ہے ۔

اسی دوران سفر میں یزیدی فوج کا ایک گشتی دستہ قریب آتا ہے ۔ حضرت عباس ٹوکتے ہیں :

کچھ عرض جو کرنی ہے تو کر لیجو ٹھہر کر
سردار جو آئے بھی تو گھوڑے سے اُتر کر

لیکن خود حضرت امام کی شان بے نیازی دیکھیے فرماتے ہیں " آتے ہیں تو آنے دو

" آتے ہیں ملاقات کو یا قصد دغا ہے
مجھ پر بھی تو ظاہر ہو کہ منظور انھیں کیا ہے "

اتنا ہی نہیں پانی کی کمی کے باوجود دشمن کے ان پیاسے فوجیوں کو پانی سے سیراب کر دینے کا بھی حکم ہوتا ہے اور پھر بھی یہ انکسار ہے :

میں کانپ رہا ہوں کہ یہ بندے ہیں خدا کے

اور پھر وہی فوجی سردار حُر جب حاکم کوفہ کا حکم سنا کر راستہ روک لیتا ہے تو ہمراہیوں کے غیظ وغضب کا حال بیان کرنے کے بعد میر انیس کہتے ہیں نوجوان علی اکبر کی زبان سے

یہ سخت جملہ بھی نکل گیا؛

جاماں تری ماتم میں ترے سوگ نشیں ہو

اس وقت حُر کا پاس ادب دیکھیے انتہائے طیش میں حضرت فاطمہ کا احترام ملحوظ خاطر رہتا ہے کہتا ہے ترکی بہ ترکی جواب دے سکتا ہوں، مگر

جل جاؤں کہوں کچھ جو سوا صلِّ علیٰ کے

کربلا کے ریگستان میں خاندان اہلِ بیت سواری سے اتر رہے ہیں حضرت زینب کا محمل سے اترنا اور اعزا کا ادب و احترام دیکھیے :

محمل سے اتر آئیں جو نیہوڑائے ہوئے سر	نعلین رکھی زوجۂ عباس نے بڑھ کر
اک ہاتھ کو تھامے ہوئے تھی بانوئے مضطر	سجاد اٹھائے تھے لٹکتی ہوئی چادر

خیموں کو لبِ دریا سے ہٹانے پر حضرت عباس فوج یزیدی پر برہم ہیں اور جناب حسین بھائی کا غصہ یوں فرد کرتے ہیں:

کیا منہ جو ہٹا دیں تمھیں دریا سے ستم گر

یعنی تمھاری جرائت وبسالت میں کوئی کلام نہیں اگر اس وقت

لو تھام لو غصّہ کو ہمیں کرتے ہو گر پیار

صبر کرو" اللہ سزا دے گا انھیں بے ادبی کی "

میدان کربلا کی آخری رات ہے۔ مجلس شوریٰ میں اعزا اور گنے چنے ساتھی جمع ہیں اس وقت کی کیفیت دیکھیے

شبیر محبت سے سخن کرتے تھے سب سے

عباس علی سامنے بیٹھے تھے ادب سے

جوش و خروش ہے، ارادۂ جنگ ہے، جوانوں کے ہاتھ تلوار کے قبضہ پر ہیں مگر جناب حسین فرماتے ہیں :

اے تشنہ لبو وقت ہے یہ طاعتِ رب کا

روحانیت کا شہنشاہ مادّی جنگ سے پہلے نفس پر فتح یاب ہونے کی ترغیب دیتا ہے کیوں کہ وہ امام ہے۔ شب عاشورہ تسبیح و تہلیل اور تیاری حرب میں گزرتی ہے۔ نمازِ صبح کے بعد

فارغ ہوئے نماز سے جب قبلۂ انام
آئے مصافحہ کو جوانانِ تشنہ کام

موت سامنے کھڑی تھی مگر صولت حیدری یہ تھی:

باہم معانقے تھے کہ مرنے کی عید تھی

لیکن یہ ہمت اور ایمان و یقین کس کے فیض صحبت اور تعلیم و تربیت کا اثر تھا۔ کہتے ہیں:

تاثیر کر گئی تھی انھیں صحبتِ امام

حضرت زینب حالات کا اندازہ کر کے روتی ہیں۔ آواز سن کر حضرت اندر تشریف لے جاتے ہیں اور تب: شبیر نے لپٹا لیا چھاتی سے بہن کو

اور اس طرح تسکین دی: ہر چند کہ ساعت نہیں ٹلتی ہے قضا کی
بچ جاؤں تو کیا دور ہے قدرت سے خدا کی

ایک اور موقع پر چھوٹی بہن زینب کی بے قراری حضرت حسینؑ کو شانِ اہلِ بیت کے خلاف نظر آتی ہے۔ فرماتے ہیں:

سر ڈھانپ لو ردا سے قیامت بپا نہ ہو
گھر میں چلو بہن علی اکبر خفا نہ ہو

مسلمان گھرانوں میں دستور تھا کہ جوان بیٹے بھتیجے کے جذبات کا لحاظ رکھنا خاندان کے بزرگ بھی ضروری سمجھتے تھے۔ کسی بھائی کا یہ کہنا کہ تمھارے چہیتے بھتیجے کو یہ اچھا نہیں لگے گا۔ کتنا لطیف پیرایۂ تنبیہہ ہے۔ روز عاشورہ ہے۔ ساتھیوں اور رشتہ داروں میں

فطری طور پر ہلچل ہے کہ دیکھیں آج علم مبارک یعنی جھنڈا کس خوش نصیب کو تفویض ہوتا ہے۔
حضرت عباس کی بیوی کی زبان سے اس شرف و منزلت کی آرزو کا اظہار ہے۔
حضرت علی اکبر کی جوان تمنا کا ذکر ہے۔ جناب قاسم کی فضیلت بھی سب پر روشن ہے۔
اور حضرت زینب کے دونوں بیٹے بھی اپنے دماغ میں صف شکن باپ کی یاد لاکر سوچنے لگتے ہیں کہ

حق پوچھو تو حق دار ہیں ہم دونوں طرف سے

لیکن جناب زینبؓ یا عباس کے منہ سے ایسی بات نکلنا ٹیبکی کی اور چھوٹی بات ہوتی کیوں کہ وہ مرتبہ شناسان امامت ہیں۔ بیٹوں کی گفتگو ماں سن لیتی ہیں اور ان سے کہتی ہیں:

کھیل اس کو نہ سمجھو یہ محمدؐ کا علم ہے

پہلے اپنے کو اس کا اہل ثابت کرو۔ تب عہدہ کا خیال دل میں لانا۔ بچوں کو فہمائش کرتی ہیں کہ

دیکھو نہ کیجو بے ادبانہ کوئی کلام

بڑائی کوئی کسی کو دے نہیں سکتا، "جو ہر وہ ہیں جو تیغ کرے آشکار"۔ صفات حسنہ اور ہمت و جرأت سے بزرگی ملتی ہے اس لیے جاؤ اور

اعدا کو مرے دودھ کی تاثیر دکھادو

حضرت امام کسی طرح زینب کے بیٹوں کو لڑائی کی اجازت نہیں دیتے۔ ماں کی سفارش اور لڑکوں کے اصرار پر جب اذن جنگ مل جاتا ہے تو دونوں یوں مودّب ہوتے ہیں:

خورشید کے آگے مہِ نو بن گئے دو ماہ

اور بہادر ماں فرماتی ہیں:

سو ایسے ہوں بیٹے تو نثارِ شہِ ذیجاہ

اتنا ہی نہیں بچوں کی شہادت پر بین و بکا کا شور سن کر صابر و شاکر ماں کہتی ہیں:

ہے ہے نہ کرو صاحبو گھبرائیں گے شہ

دل تڑپتا ہے تو زباں سے یہ بھی نکل جاتا ہے:

جب فصلِ بہاری کے دن آئے تو یہ ماتم

مگر ساتھ ہی یہ دعا بھی ہے:

قائم رہے اقبال محمدؐ کے خلف کا

حضرت حسین جناب عباس کو بلا کر علَم عطا فرماتے ہیں اور کہتے ہیں:

یہ اوج یہ رتبہ یہ حشم اس کے لیے ہے

لو بھائی مبارک ہو تمھیں باپ کا عہدہ

اب ذرا چھوٹے بھائی کا انکسار سنیے:

قطرے کو ترے فیض نے دریا کیا مولا

ابتدائے جنگ سے پہلے ہمراہیان امام جوش سے بھرے ہوئے تھے۔ مارے غصّے کے نو عمر لڑکے بھی: سوئے بھی نہ تھے ولولۂ جنگ میں شب سے

روکے ہوئے باگوں کو شہِ دیں کے ادب سے

حضرت عباس کو سوتیلا بھائی سمجھ کر عمر سعد سپہ سالار یزیدی ورغلانے کی کوشش کرتا ہے۔ کہتا ہے: بھائی کوئی بھائی کے لیے مر نہیں جاتا

لیکن حضرت عباس کا جواب ہے:

آنچ آتی ہے بھائی پہ تو مر جاتا ہے بھائی

اور جب زخموں سے چور بھائی کے پاس حسین آتے ہیں تو بھائی کہتے ہیں:

تعظیم سے معذور ہوں میں اٹھ نہیں سکتا

ایک جوان بیٹا اپنے باپ سے لڑائی کی اجازت مانگ رہا ہے:

مولا بس اب تو حوصلۂ صبر تنگ ہے

علی اکبر کے غیظ و غضب پر امام حسین فرماتے ہیں

غصہ اسی طرح اگر آئے گا آپ کو
خنجر کے نیچے کس طرح دیکھو گے باپ کو

تھرا کر بیٹا جواب دیتا ہے۔ آپ کے بعد " پھر خضر کی حیات ملی گر تو موت ہے"۔ اگر جوان بیٹے کے ہوتے ہوئے آپ کو کچھ ہوا تو

دنیا میں آبرو نہ رہے گی غلام کی

حضرت حسین کہتے ہیں ایک باپ کے دل پر جو گزرتی ہے اس کا تمھیں ابھی اندازہ نہیں ہے۔ جاؤ پہلے ماں کو رضامند کرو پھپھی کے نزدیک ماں کتنی عظیم ہے:

سچ ہے کہ اس کی چاہ کی نسبت مجھے کہاں
ہوں لاکھ چاہنے والی وہ پھر ہے ماں"

اس لیے ماں سے پوچھ لو! گو میں

اور ماں کہتی ہیں بی بی نے دی غلام کو رخصت بجا کیا

تمام مراحل سے گزر کر علی اکبر باپ سے کہتے ہیں۔

رخصت ہوں اب جو حکمِ شہِ نامدار ہو
رو کر کہا حسین نے اچھا سوار ہو

ننھے بچے علی اصغر کی شہادت پر حسینؑ اللہ تعالیٰ کے حضور میں یوں نذر پیش کرتے ہیں:

مقبول ہو یہ بندہ محتاج کا ہدیہ

حسینؑ کے ساتھی اور اعزا عرب کے مانے ہوئے شہسوار اور تیغ زن ہیں۔ علی اکبر کی آمد پر دشمنوں میں شور ہے

لو غیظ میں فرزندِ امیر عرب آیا

لیکن شہادت کے بعد لوگ متحیر ہیں کہ:

سوکھے تھے ہونٹ پیاس کی کچھ انتہا نہ تھی لیکن طلب سے اس کی زباں آشنا نہ تھی

حُر فوجِ یزیدی سے بغاوت کر کے لشکر امام میں شامل ہونے آئے ہیں۔ ماضی کی غلطیاں چوکے دے رہی ہیں:

ڈالا تھا ہاتھ کیوں شہِ والا کی باگ میں

اب اس کی سزا یہ ہے کہ

سر کاٹ کے حسین کے قدموں میں ڈال دو

مگر آلِ رسول کا اخلاق و مہمان نوازی بھلا اس کو کب گوارا کرتی کہ ایمان و یقین کی طرف آنے والے مہمان کا دل میلا ہو، حضور خود استقبال کو بڑھتے ہیں:

قطرہ کی پیشوائی کو دریا رواں ہوا

حضرت زینب کی موجودگی میں چھوٹے بھائی عباس کی بیوی بوقتِ رخصت شوہر کو جی بھر کر دیکھ بھی نہیں سکتیں اس لیے

شوہر کی سمت کنکھیوں سے کی نظر

کتنا لطیف اور فطری اندازِ نسوانیت ہے:

مانع ہے شرم روتی ہے منہ پھیر پھیر کر

قاسم اپنی نوبیاہتا دلہن کبریٰ سے کہتے ہیں:

یاں پاسِ محبت ہے تو واں جائے ادب ہے
فرقت بھی قیامت ہے نہ جانا بھی غضب ہے

یعنی الفت جو اِدھر کھینچے ہے تو موت اُدھر کو

ایک موقع پر حضرت امام حسن کے اخلاق و مروت کا ذکر ہے وہ اپنے بھائی حسین پر فخر کرتے ہیں:

بازو اگر خدا نے دیا تو حسین سا

اتنا ہی نہیں مجھ سے زیادہ میرا برادر کریم ہے

اور بھائی کی شہادت پر حسین کہتے ہیں:

مہرِ سپہرِ دیں ہوا پنہاں تہہِ زمیں

دشمن کی شرانگیزی پر سب بپھرے ہوئے ہیں قاسم کی ماں بیٹے سے کہتی ہیں:

اب وہ کرو کہ جس میں رہے آبرو مری

اور بیٹا جواب دیتا ہے: ایسے نہیں کہ بیٹھ رہیں وقتِ کارزار

اور تب عزم وہمت کے ساتھ

فرما کے الوداع اٹھا دلبرِ حسن

جناب امام بہن کے بچوں کے لیے مغموم ہیں اور بہن یوں فرماتی ہیں

حضرت کی قسم مجھ کو جو بیٹوں کا بھی غم ہو

دنیا میں کوئی ہو کہ نہ ہو آپ کا دم ہو

شہربانو شہزادی تھیں۔ عیش وعشرت میں پلی بانوئے محترم پر مصائب کا پہاڑ ٹوٹ پڑا ہے حضرت امام کو اس کا احساس ہے فرماتے ہیں

دکھ درد سہے رنج اٹھایا مرے گھر میں

تم نے کبھی آرام نہ پایا مرے گھر میں

امام حسین کے آمادۂ جنگ ہونے پر شامی فوج میں ہلچل مچتی ہے۔

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

غصہ حسین کا غضبِ ذوالجلال ہے روباہ مل کے شیر کو ماریں مجال ہے

جس وقت مجھے ذبح کرے فرقۂ ناری

رونا نہ سُنے کوئی نہ آواز تمھاری

آخری رخصت ہے۔ بہن سے خطاب ہے

اللہ کو سونپا تمھیں اے زینب وکلثوم

اور بہن بے قرار ہو کر بالکل چھوٹی بہنوں کی طرح کہتی ہیں۔

جانے نہیں دینے کی ہیں حضرت کی سواری

حسینؑ حالت یاس میں فرماتے ہیں:

وہ بھی بندے ہیں ترے میں بھی ترا بندہ ہوں

جو کچھ اے خدا تو نے مجھے دیا تھا وہ امانت ترے بندے نے زمیں کو سونپی

جب فوج یزیدی میں آمد امام عالی مقام پر بددلی پھیلتی ہے تو نقیب ان کو قسم دیتے ہیں۔ ابن معاویہ کے نمک کی تمھیں قسم

کیجو نہ پاس یہ کہ امام زمانہ ہیں

ہاں اے کماں کشو یہ تمھارا نشانہ ہیں

اور عمر سعد فوجی انداز میں ان کو یوں ہمت دلاتا ہے:

ہو نبی یا کہ ولی جنگ میں شرمانا کیا

میدان جنگ میں حضرت امام کی فصاحت و بلاغت سُنیئے:

موتی بھرے ہیں منہ میں شہِ بے نظیر کے

قطرے ہیں سب یہ فاطمہ زہرا کے شیر کے

شہادت امام حسین کے بعد سپہ سالار عمر سعد قاتل حسین سے پوچھتا ہے۔ شہادت کے وقت حسین کیا کہتے تھے۔ وہ جواب دیتا ہے:

قبلہ رو بیٹھے تھے بے ہوش شہِ عرش نشیں

ہاتھ تھے خاک پہ اور سجدۂ خالق میں جبیں

کوفہ میں آمد امام کی خبر سن کر ایک کنیز شیریں اپنے شوہر کے گھر مہمانی و استقبال کا اہتمام کرتی ہے، کہتی ہے:

بالوں سے اپنے گھر کی زمیں کو بُہاروں گی

شہزادیوں پہ آپ کو صدقہ اُتاروں گی

یزید کی بیوی ہندہ سے اس کی کنیز کہتی ہے کہ کچھ قیدی آئے ہیں پتا نہیں عربی ہیں یا عجمی مگر سُنا ہے وہ آلِ نبی ہیں۔ ہندہ اس بے ادبی پر اس کو ڈانتی ہے۔

پھر کہیو زباں سے نہ سخن ایسا دوبارہ
کہاں وہ متبرک ہستیاں اور کہاں قید و بند
بھیجے انھیں زنداں میں یہ طاقت ہے کسی کو

حالات سے ناواقف ہندہ پرسشِ احوال کے لیے قیدخانہ میں آئی ہے اور حضرت زینب کی غیرت و خود داری مضطرب ہے۔

ہے ہے کہاں چھپوں وہ مری روشناس ہے

ہندہ عابدِ بیمار سے نام پوچھتی ہے

کی عرض کیا ہے اسمِ مبارک حضور کا

آپ جواب دیتے ہیں — اک بندۂ حقیر ہوں پروردگار کا

اور جب وہ عابد سجاد سے حکیم اور علاج کا ذکر کرتی ہے تو آپ فرماتے ہیں:

دی ہے یہ تپ اسی نے جو سب کا طبیب ہے

کربلا کے قیدی بادشاہ کے سامنے لائے جاتے ہیں۔ ان کو دیکھ کر یزید شاہانہ تمکنت سے کہتا ہے۔

سرکشی کرکے نہ سربر ہوئے مجھ سے شبیر
بیٹھنے کا کہیں دنیا میں سہارا نہ ہوا

اس وقت قیدی زینب کی جرأت دیکھیے۔

سُن کے یہ آگیا بنتِ شہِ مرداں کو جلال — کہا تھرّا کے یہ کیا بکتا ہے او بداقبال
خیر ہم دور۔ نہ تو دور۔ نہ محشر ہے دور

زینب کو دیکھ کر اہالیان دربار و لشکر میں اضطراب ہے اور پاس ادب بھی:

مریم ہے یا خدیجہ ہے یا بنتِ مصطفےٰ — بولا وہ کانپ کر کہ قیامت ہوئی بپا

خواہر حسین کی ہے نواسی نبی کی ہے
منہ پھیرے ارے کہ یہ بیٹی علی کی ہے

شہادت امام پر اس مضمون کو ختم کرتی ہوں:

سجدے میں سر پاک جھکا طاعتِ حق میں
خورشید زمیں ڈوب گیا خوں کی شفق میں

شہید سب ہوئے مگر شہادت حسین یہ تھی۔

قرآن رحلِ زیں سے سرِ فرش گر پڑا

شہاب سرمدی

مراثیِ انیسؔ پر اودھی بھاکا کے اثرات

اردو مرثیہ نہ انیسؔ سے شروع ہوتا ہے نہ ان پر ختم مگر اسے انھیں کی آنکھوں سے دیکھنا کوئی منہ دیکھی کرنا نہیں، اس لیے کہ اردو مرثیہ ان تک پہنچتے پہنچتے یا خود ان کے ہاتھوں وہ صورت پا سکا اور وہ سیرت اپنا سکا تھا جسے سرمایۂ حال و مستقبل کہہ سکتے ہیں۔ اس سے ان کے پیش روین، بالخصوص میر ضمیرؔ، منشی چھنولال دلگیرؔ یا خود ان کے والدگرامی میر مستحسن خلیقؔ کے اجتہادات سے کفران مقصود نہیں، نہ ان کے فراخ دل ہم چشم و ہم عصر مرزا دبیرؔ کی خصوصیات سے انکار ——— کہنا صرف یہ ہے کہ انیسؔ عہد خیز تھے۔ ان کے عہد نے مرثیے کو تکملہ بخشا اور خود انھوں نے اس کی ترکیب و ترتیب کو چست و درست کرنے کے علاوہ اسے ''ورائے شاعری چیزے دگر'' کے طور پر بھی بہت کچھ دیا۔ اس ''بہت کچھ'' میں مثلاً ایک وہ سب کچھ ہے جسے عرفِ عام میں قبولِ عام کہتے ہیں۔ اس کا تجزیہ جب اور جس طرح بھی کیا جائے گا انیسؔ کا سماج، اس سماج کی تہذیب، اس تہذیب کا نشو و نما اور اس میں اودھ اور اودھ کی ادبی روایات کا عمل دخل موضوع توجہ ضرور ہو گا۔

میر انیسؔ کے اودھ میں دو ادبی سلسلے ملتے ہیں: ایک اردو کا، دوسرا بھاکا کا۔ اُس کے مخصوص اصناف تھے مثنوی، قصیدہ، غزل، رباعی۔ اِس کے تھے گیت کا دیہ

بھکت کاویہ اور صوفی کاویہ۔ صوفی کاویہ کو اودھی مثنوی بھی کہا گیا ہے اور چوں کہ اودھی اور اُردو مثنویوں کا فارسی مثنوی سے بہ غایت متاثر ہونا مسلم ہے اس لیے ان میں باہمی یگانگت کا ہونا بھی لازم آتا ہے۔ میر حسؔن نے اودھ پہنچ کر کئی مثنویاں لکھیں۔ ان میں تین نے شہرت عام پائی۔ ایک مثنوی گلزار ارم، دوسری رموزالعارفین، تیسری سحرالبیان[۱]۔ سحرالبیان کے بارے میں میر حسؔن کا کہنا تھا کہ:

زبس عمر کی اس کہانی میں صرف — تب ایسے یہ نکلے ہیں موتی سے حرف
نئی طرز ہے اور نئی ہے زباں — نہیں مثنوی ہے یہ سحرالبیاں

اس نئی طرز اور نئی زبان کو بحوالۂ انیسؔ کچھ اور سمجھنا ہوگا۔

سحرالبیان میں تمام خوبیوں کے باوجود جو بعض خامیاں گنائی جاتی ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ ہر بات کو بے جا شرح و بسط کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، یہاں تک کہ ناگفتنی باتوں کو بھی جس سے ادب میں طوالت اور عریانی پیدا ہوگئی ہے۔ محل غور ہے کہ بالکل یہی اعتراض اودھی مثنوی نگار ملک محمد جائسیؔ کی پدماؔوت پر بھی کیا جاتا ہے۔ ناقدین کا خیال ہے کہ اس میں اُنچت پرسنگ بھی پائے جاتے ہیں اور کہیں کہیں ورنن بہت اشلیل ہوگیا ہے۔ وجہ صاف ہے؛ وہ یہ کہ فارسی مثنوی نگاری میں ایسا ہی ہوتا آیا تھا۔ اردو اور بھاکا دونوں نے دوسری باتوں کی طرح ان باتوں کو بھی فارسی سے جوں کا توں اپنا لیا۔ یہی نہیں دونوں نے اودھ کے لوک گیتوں سے بھی اثر لیا۔ چناں چہ دوازدہ ماہہ اور بارہ ماسہ کا رنگ ڈھنگ اسی کی یادگار ہیں۔ پدماؔوت میں تو خیر بارہ ماسہ ایک عنوان ہی ہے۔ سحرالبیان میں بھی جسے منظر نگاری سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ کچھ تو بہاریہ ہے اور کچھ رُت اور موسم کی تصویر کشی بارہ ماسہ کے انداز میں۔ اسی طرح "داستان گھوڑے

---

[۱] مثنوی گلزار ارم ۱۷۷۸ء، رموزالعارفین ۱۱۰۸ھ، سحرالبیان ۱۷۸۵ء

کی تعریف میں"، جو سحرالبیان کے عنوانات میں سے ایک ہے اور پدماوت میں " راج تُرنگم" (خاصہ کے گھوڑوں) کا بیان اور دوسرے پرسنگ میں پایگاہ کے گھوڑوں کا تفصیلی ذکر بہت کچھ فارسی مثنوی جیسا ہے اور مہاکاویہ کے اصولوں کے مطابق ہے۔ پدماوت میں جائسی نے " توپ کا تلازمہ" باندھا ہے جو موجب اعتراض ہوا ہے۔ مگر فارسی مثنوی نے "درتعریفِ شمشیر" اور" درتعریفِ تیغ و تفنگ" کی روایت پہلے ہی سے قائم کررکھی تھی، اسے نہ بھولنا چاہیے۔

اردو مرثیہ نے اودھ پہنچ کر ہاتھ پاؤں پھیلائے، یہ ایک واقعہ ہے۔ اردو مرثیے نے یہاں اردو اور بھاکا کی کامیاب مثنویوں سے رنگ اخذ کیے، اسے بھی واقعہ ہی کہنا ہوگا۔ اس لیے کہ جس طرح میرحسنؔ علیہ الرحمہ فرمایا کرتے تھے کہ "میری شاعری آبائی ہے نہ کہ آج کی" اسی طرح ان کے پوتے میرانیسؔ کا تہیہ تھا کہ

جدو آبا کے سوا اور کی تقلید نہ ہو

میرانیسؔ کا تہیہ کامگار رہا اس لیے کہ انھوں نے ایک طرف تو اپنے باپ دادا سے مرثیے اور مثنوی کے آداب سیکھے، دوسری طرف ہر فطری شاعر اور فکروفن کے دھنی کی طرح اپنے گردوپیش سے بھی بہت کچھ حاصل کیا۔ اس میں وہ اثرات بھی شامل ہیں جو چندائن اور پدماوت جیسے مقبول خاص و عام اودھی گرنتھوں نے مترتب کیے تھے۔ ان کی زبان، ان کا طرز بیان، ان کی تخییل اور محاکاتی چابک دستی یہ سب شاہد ہیں کہ اپنے اب وجد کی طرح انھوں نے اودھ اور اودھی بھاکا سے شعوری، نیم شعوری یا ہوسکتا ہے بالکل غیرشعوری طور پر بھی کیا کیا لیا اور اسے کیسے کیسے جلا بخشی۔

اس "مختصر" میں ہماری کوشش ہوگی کہ انیسؔ کے مرثیوں میں صرف اودھی بھاکا اور اودھی ادب کے چند بیّن اثرات کی نشان دہی کریں اور ان تقریبات میں شرکت فرما صاحبانِ دانش و فرہنگ سے درخواست کریں کہ اگر ہمارے اندازے کسی لائق

ٹھہریں تو انھیں ایک نئے سمت کا سراغ قرار دے کر انیس شناسی کے کام کو اور آگے بڑھائیں ۔

اودھی بھاکا کی تاریخ خاصی پرانی ہے : 'کب سے ہوں کیا بتاؤں جہانِ خراب میں' کے مصداق کوئی نہیں کہہ سکتا کہ اودھی نے کب جنم لیا اور کب اس نے ادب کی دہلیز میں قدم رکھا ۔ پروفیسر ہزاری پرشاد دویدی "ہندی ادب کے آدکال" پر چنتن کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اودھی کا کسی اپ بھرنش سے سمبندھ "ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے" اسی کے ساتھ یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ ماگدھی، شورسینی اور میتھلی جیسی زبانوں کی طرح اودھی بھاکا میں ادب کی تخلیق چودھویں صدی عیسوی سے بہت پہلے شروع ہو چکی تھی ۔ موجودہ معلومات کی حد تک سب سے پہلی اودھی مثنوی چندائن ڈلمؤ، ضلع رائے بریلی میں لکھی گئی ۔ سال تصنیف ہے ۱۳۷۰ء میلادی، اور نام مصنف ہے مولانا داؤد ۔ اس مثنوی نے اپنا وہ بھرم قائم کیا کہ صاحب منتخب التواریخ کے حسب خبر اودھ سے لے کر دلی تک بالائے ممبر پڑھی جاتی تھی اور صاحبانِ حال وجد فرماتے تھے ۔ چندائن کے بعد اودھی مثنویوں کا ایک اٹوٹ سلسلہ ۱۹۳۱ء تک بدستور ملتا ہے ۔ اس سلسلے میں ملا قطبن کی مرگاوتی، سادھن کی مینا ست، ابوالمظفر ملک محمد جائسی کی پدماوت، منجھن کی مدھو مالتی، شیخ رزق اللہ کی پریم بن، دوست محمد کی پریم کہانی، عثمان کی چتراولی، شیخ نبی جون پوری کی گیان دیپ مشہور مثنویاں ہیں ۔ گوسوامی تلسی داس جی کا اودھی مہاکاویہ "رام چرت مانس" (۱۵۷۴ء) بھی اس سلسلے سے الگ نہیں سمجھا جا سکتا، اس لیے کہ ایک تو وہ صوفی مہاکاویہ (مثنوی بھاکا) کے اصولوں پر لکھا گیا ۔ دوسرے خود اس نے اپنے بعد کے اودھی ادب، خاص کر مثنوی اور مرثیے کے ادب کو ایک حد تک ضرور متاثر کیا ۔ میر انیس کے مراثی میں بھاکا زبان و ادب کے یہ اثرات کافی نمایاں ہیں ۔

زبان

حالی سے یہ بات چل پڑی ہے کہ میر انیس نے الفاظ و اصطلاحات کی دولت دے کر اُردو کے دامن کو مالا مال کیا۔ انیس کی عطا کردہ اس دولت میں بھاکھا کا بھی حصّہ ہے، جیسا کہ ذیل کی مثالوں سے واضح ہو سکے گا۔ مگر اس سے پہلے یہ عرض کر دیا جائے کہ ہر چند وہ دلیؔ کی زبان کو اپنی زبان کہتے تھے اور کبھی کبھی یوں بھی کہہ جاتے تھے :

عالم کے سرکشوں نے شکستیں اٹھائیاں
بدر و احد میں خون کی نہریں بہائیاں

مگر اودھ وہ سرزمین نہ تھی کہ کوئی یہاں رہے اور یہاں کا نہ ہو رہے، نہ اودھی وہ زبان کہ کوئی اُسے بولے یا سُنے اور اثر نہ لے۔ میر انیس کے مرثیوں میں یہ اثر اپنا لطف الگ رکھتا ہے، چناں کہ :

لشکر میں اضطراب تھا فوجوں میں کھلبلی
ساونت بے حواس ہراساں دَھنی بَلی

ع

بھاگا گرڈو کے کوکھ میں برچھی کو اک لیں

سیسر اُدھر اُٹھی تھی کہ چمکی اِدھر سِناں بھالے کی نوک جھونک نئی تھی، نئی تکاں

گھوڑا کبھی نہ پھول کی جس پر چھڑی پڑی کھولی گرہ وہ تیغ نے جب کلجھڑی پڑی

شاباش اے نہنگِ محیطِ دلاوری
دکھلائے ہو صاحبِ دُلدل کی بگدھری

چھیدیں وہی گلا یہ لعینوں کے جی میں تھا
یاں کنٹھ بیٹھ جانے سے دَم دُھگدھکی میں تھا

بھاکا کے شعرا نے جب وِیر اور وی بھتس رَس یعنی شجاعت اور ہیبت کی کیفیات کو اُبھارنا چاہا ہے تو اکثر ان الفاظ سے کام لیا ہے جن میں کوزی یعنی ﷲ ج کی آوازیں زیادہ سے زیادہ ہوں۔ میر انیسؔ نے بھی یہی کیا ہے اور یہ اہتمام کیا ہے۔ ایک بند ملاحظہ ہو:

لشکر کے سب جواں تھے لڑائی میں جی لڑائے ۔۔۔ وہ بد نظر تھا آنکھوں میں آنکھیں ادھر گڑائے
ڈھالیں لڑیں سپاہ کی یا ابر گڑگڑائے ۔۔۔ غصّے میں آ کے گھوڑے نے بھی دانت کڑکڑائے
ماری جو ٹاپ ڈر کے ہٹے ہر لعیں کے پاؤں
ماہی پہ ڈگمگا گئے گاوِ زمیں کے پاؤں

مرثیے کا پیکر

کہا جاتا ہے کہ مرثیے کو مسدس بنانے کا سنجوگ میرؔ و سوداؔ نے کیا اس لیے کہ ایک نے اس کے مخمس پیکر کو طرح طرح سے سجایا اور دوسرے نے اس کے دوہرا بند روپ کو سنوارا، مگر ہوا دراصل یہ ہے کہ مربع دوہرا بند مرثیے دکن ہی سے شروع ہو چکے تھے مثلاً درگاہ دکنی کا مرثیہ جس کا ایک بند ہے:

کہتے ہیں، یا محمدؐ! آل اہلبیت سارے
اس کربلا میں پُرخوں شاہِ نجف کے پیارے
اوں بے کسوں کوں ظالم دلبر جو تھے تمھارے
بیدادسیں کھپائے، لب تشنگی سے مارے

نبی تمھارے بنس کوں، ظالم مار کھپائے ۔۔۔ پیاس! پیاس کر جی دے، نیر بنا ترسائے

دکنی دور سے بھی بہت پہلے یہ روپ اودھی مثنوی نگاری اور اودھی بھاکا دیہ میں چوپئی دوہا کرم کا اصطلاحی نام پا چکا تھا۔ تلسیؔ کا رام چرت مانس اس کی ٹکسالی مثال ہے۔ یہی وجہ تھی کہ جب یہ روپ دہلی سے اودھ پہنچا تو اسے مسدس بننے میں دیر نہیں لگی کیوں کہ بھاکا کے صوفی شعرا، اسے پہلے ہی سے مربع کے حدود سے باہر لے جا چکے تھے۔ اس سے مرثیہ کو مسدس کی شکل دینے میں یقیناً مدد ملی۔ ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ہوا کہ چوتھے مصرعے سے بیت نکالنا جو خاصہ تھا مربع دوہرا بند مرثیوں کا،وہ اس کے مسدس بن جانے پر اور بھی ہنر سمجھا گیا۔ میر انیسؔ اس ہنر کے دھنی تھے۔ ان کی ہر بیت بھاکا نگار جائسی کے دوہوں کی طرح بیانِ ماسبق کو اپنے اندر سمو کر آگے بڑھتی ہے اور آگے کے لیے اسی سے شہ بھی پڑتی ہے۔

مرثیے کی ترکیب و تکمیل

اس سے مسدس کا نام طویل رزمیہ نگاری کے لیے مناسب ٹھہرا اور مرثیے کا حجم بڑھا، اور جب یہ ہوا تو اس کے ترکیبی لوازمات بھی بڑھے۔ اب تک مرثیہ کے اجزا تھے، واقعات، روایات، رخصت، جنگ اور بین۔ چہرہ دو ہی ایک مرثیوں میں ملتا ہے۔ میر ضمیرؔ نے مرثیے کا نیا کینڈا تیار کیا جس میں چہرے کو سب سے پہلے جگہ ملی۔ پھر سراپا آیا۔ اس کے بعد گھوڑے اور ہتھیاروں کی تعریف، جنگ کا رزمیہ اور بین۔ میر مستحسن خلیقؔ نے مسدس کو تو اپنایا مگر ضمیرؔ کی ڈگر کو نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ میر انیسؔ نے میر ضمیرؔ کے اجتہادات پر بھی نظر رکھی اور اپنے باپ کے رنگ کو بھی نباہا۔ انھوں نے چہرے سے پہلے تمہید کو جگہ دی، ان پر رخصت و آمد کو مستزاد کیا۔ اسی طرح جنگ کے ضمن میں رجز، تعارف، یکہ تازی اور مبارز طلبی کو ضروری کیا۔ آخر میں شہادت کو الگ اور بین کو الگ رکھنے کی صورتیں پیدا کیں۔ ان موضوعات کے علاوہ بیچ بیچ میں جہاں کوئی اور

رنگ مناسب معلوم ہوا اسے وہیں کھپا دیا۔ چناں چہ رُت اور موسم، منظر اور ماحول کی تصویر کشی یا کردار نگاری اور مکالمہ یہ سب بڑی حد تک خود ان کی فن کار طبیعت کی اُپج تھے یا پھر بھاکا مثنویوں کا فیضان؛

ہَرِیَر بُھم، کُسُمبھی چولا

یہ تصویر جائسی نے کھینچی ہے، انیسؔ اسی کو وسعت دے کر کہتے ہیں

دشت و جبل و خار و خس و راہ گزر سبز
وہ کون سی شے تھی جو نہ تھی پیش نظر سبز

گرمی اور اس کی شدت کا بیان بارہ ماسہ کا موضوع رہا ہے۔ میر انیسؔ فرماتے ہیں؛

وہ لوُں، وہ آفتاب کی شدت وہ تاب و تب
کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب

ایک جگہ اور فرماتے ہیں؛

جیسے فلک سے آگ برستی تھی خاک پر

جائسی اسی کو یوں بیان کرتے ہیں ؛

جیٹھ جرے جگ بہے لوُ ارا   اُٹھے بونڈر دھکے پہارا
چارہُ پون جھکورَے آگی   لنکا ڈاہِ پلنکا لاگی

ماں کا تصور، اس کی ماتا ہندوستانی ادب کا مقدس موضوع رہا ہے۔ بھاکا کے شعرا نے اس تصور کو اور بھی رچاؤ بخشا ہے، اور میر انیسؔ نے اس رچاؤ کو برقرار رکھنے کے لیے بھاکا والوں کا لفظ و لہجہ تک اختیار کیا ہے۔ ایک جگہ فرماتے ہیں ؛

آنچ آتما کی دل کو جلائے تو کیا کروں

ایک دوسری جگہ اسی بات کو اور بھی تیکھی بنا کر مصرعہ دیتے ہیں ؛

آنچ آتما کی ہے وہ قیامت کہ الاماں

اسی سلسلے میں مرثیے کے ایک جزو لازم : بَین پر غور فرمایئے ۔ میر انیسؔ فرماتے ہیں :

کیسی دھڑا دھڑی ہے، یہ کیوں بَین ہوتے ہیں
لوگو! نہ غل مچاؤ، مرے لال سوتے ہیں

یہ بیت بَین کی تشریح بھی کرتی ہے اور اس کی ایک بے پایاں مثال بھی فراہم کرتی ہے۔ بَین سنسکرت، پراکرت لغت نہیں۔ اس کا کوئی تعلق وَن یا وانی سے نہیں، نہ عربی۔ فارسی لفظ بیان ہی سے ہے۔ ہماری نظر میں یہ لفظ ٹیٹ دیسی ہے اسی لیے یہ صرف عوامی شعرا کے کلام میں ملتا ہے۔ ویسے ابتداً یہ لوک منچ کی ایک اصطلاح تھا بہ معنی مکالمہ۔ آگے بڑھ کر اس کا مفہوم ہوگیا چھپے دار باتیں کرنا۔ پھر آواز و الفاظ کے ساتھ رونے کو بَین کہا جانے لگا۔ جائسیؔ نے بَین بہ معنی نطق بھی باندھا ہے اور میر انیسؔ کی طرح رونا رُلانا بھی، چناں کہ

بین گئے دے اُن رُچ بولا
(نطق رخصت ہوا اپنی جگہ ایک غیر دل پسند طریقۂ گفتار کو چھوڑ کر)

اس کے برعکس ایک جگہ فرماتے ہیں :

جیت کُنڈنی بَین کریئی
تس پدماوتِ سُرُوَن نہ دیئی

(کُنڈنی نے رو رو کر اپنی روداد سُنائی لیکن پدماوتی نے کچھ بھی سُن کر نہ دیا)

یہاں یہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ بَین کا جو انداز میر انیسؔ کے یہاں ملتا ہے قریب قریب بالکل وہی اودھی کے عوامی شعرا کے یہاں بھی پایا جاتا ہے۔ اس کا احساس اور بھی صریح ہو جاتا ہے، جب ہم دیکھتے ہیں کہ فارسی رزمیہ نگاروں میں ایسا نہیں۔ مثال کے لیے فردوسی۔ وہ سہراب کی ماں کا نوحہ بڑے شرح و بسط سے نظم کرتا ہے

مگر اس انداز سے :

بہ مادر خبر شد کہ سہراب گرد　　ز تیغ پدر خستہ گشت و بمرد

خروشید و جوشید و جامہ درید　　بہ زاری بران کودک نارسید

بزد چنگ و بدرید پیراہنش　　درخشاں شد آں لعل زیبا تنش

ظاہر ہے کہ یہ روتے روتے کپڑے پھاڑ دینا یہاں تک کہ زیبائی تن جھلک جائے کچھ اور ہی ہے۔ جائسی اور انیس اس جگہ صرف سر کے بال کھول دینے کو کافی سمجھتے ہیں: چناں چہ جائسی کہتے ہیں:

چھورے کیس موت کر چھوٹے
جانہو رین نکھت سب ٹوٹے

چھورے کیس یعنی اس نے اپنے بال کھول دیے۔ میر انیس فرماتے ہیں:

گویا جناب فاطمہ کھولے ہوئے تھیں بال

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

حجلے سے بال کھولے دلہن بھی نکل پڑی

اب "سراپا" نگاری کے تحت ایک گذارش، عام فیصلہ یہی ہے کہ تشبیہ و استعارہ کے معاملے میں اردو نے فارسی سے بہت کچھ حاصل کیا ہے۔ فارسی والے بیانِ سراپا میں دانتوں کو آبدار موتی سے تشبیہ دیتے ہیں۔ انیس نے بھی یہی کیا ہے مگر ایک جگہ بھاکا والوں کی طرح دانتوں کو بجلی سے مشابہ کرنا زیادہ فصیح مانا ہے۔ فرماتے ہیں:

دانتوں میں وہ چمک کہ نظر کو نہیں ہے تاب
خود جس کی برق و شرق سے آکاس کو حجاب

یہاں آکاس کا لفظ سلیقۂ سخن کا کرشمہ ہے۔ اسی بند کی بیت ہے:

گر منہ سے ذرا کہوں تو فصاحت سے دور ہے
دانا کو آبرو کی حفاظت ضرور ہے

یہی تخیّل اور طرزِ ادا جائسی کی بھی ہے وہ بیان سراپا (نک سِک ورنن) میں فرماتے ہیں:

دَسَن دیکھ کے بیج لجانا
(دانتوں کو دیکھ کر بجلی لجائی)

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

دامِن دَمک نہ سر بر پوچی
(کہاں بجلی کی چمک دَمک اور کہاں ان دانتوں کی)

پھر کہتے ہیں:

کہُ سو گڑھے اُس دَسَن امولا
مارے بیج بِہنس جوں بولا

(نہ جانے کہاں سے دانتوں میں یہ آب و تاب آئی کہ وہ ہنستی ہے تو بجلی گر پڑتی ہے۔)

رزم

آخر میں کچھ رزم سے متعلق۔ میر انیسؔ رزم کے لیے اکثر یوں گریز کرتے ہیں:

ناگاہ بجا طبل بڑھا لشکرِ سفاک

نقارۂ وغا پہ پڑی چوب یک بیک

ناگاہ طبلِ جنگ بجا فوجِ شام میں

جائسی کا انداز یہ ہے:

آوٗ گھن طبل جو جھ کنہہ باجے

باجے طبل اکوٗت جھاؤ....

اسی طرح فوجوں کی آمد، دھرتی پہاڑ کا ہلنا، دھول کا اُڑنا، ہتھیاروں کا لپ لپ کرنا، جنگی باجوں کا شور۔ غرض کہ جنگ، سامان جنگ اور آداب جنگ ان سب کا بیان اردو مرثیہ اور اودھی بھاکا کے شعرا بالخصوص میر انیسؔ اور جائسیؔ یا میر انیسؔ اور تلسیؔ میں کہیں کہیں اتنا ایک جیسا ملتا ہے کہ اس مماثلت کو اتفاقیہ نہیں کہا جاسکتا۔ خاص کر اس صورت میں کہ کچھ لڑیاں ہی ایک جیسی قائم کی گئی ہیں، جیسے گھوڑے کی تعریف جو "راج تُرنگم برنوں کا ہا" سے شروع ہوتی ہے۔ جائسیؔ کہتے ہیں:

ماتھے پوٗچھ گگن سِر لاگے

(چلتے وقت اُن کی پیشانی دُم سے اور سر آسمان سے مل جاتے ہیں)

اس کے علاوہ ایک بیت ہے:

گرہِ تکھار پوٗن سوٗں ریسا
کندھ اونچ اسوار نہ دیسا

(گھوڑے ہوا پر سبقت لے جانا چاہتے تھے یہ اتنے سر بلند تھے کہ سوار نظر نہ آتا تھا)

فرس سر بلند انیسؔ کی عام تخیئل ہے۔ فرماتے ہیں:

ہو سکتی تھی بجلی سے یہ سُرعت نہ ہرن سے
جھونکے تھے ہوا کے کہ نکل جاتے تھے سَن سے

آخر میں کردار نگاری کا ایک ضروری پہلو ملاحظہ فرمایئے

کردار نگاری

اودھی کہاوت ہے بڑا بھائی باپ برابر۔ مشہور اودھی گرنتھ

رام چرت مانس میں بڑا بھائی دیوتا اور دیوتا سمان ہے۔ ہرچند وہ چھوٹے بھائی کو بڑے پیار سے بھائی کہہ کر پکارتا ہے لیکن چھوٹا بھائی اپنے کو داس اور سیوک اور بڑے بھائی کو ناتھ، سوآمی، دین بندھو، رگھو پتِ اور پربھو ہی کہتا ہے، بھائی کبھی نہیں کہتا۔ وفاشعاری کا یہ عالم کہ ہر وقت جان چھڑکنے کو تیار، اور جوش تہور یہ کہ بات بات پر تیور بگڑ جاتے ہیں۔ دھنش ٹوٹنے سے پہلے کی بات ہے سیتاجی کے والد راجہ جنک کے منھ سے کہیں یہ بات نکل گئی تھی:

"کیا دنیا بہادروں سے خالی ہوگئی کہ تم میں سے کوئی اس کمان کو چڑھانا تو کیا اس کو ہلا بھی نہیں پا رہا۔؟ اگر میں یہ جانتا تو سوئمبر کا اعلان کرا کے اپنی ہنسی نہ اُڑواتا"۔ یہ سُننا تھا کہ لچھمن جی جواب تک بھائی کی خاموشی کے باعث خاموش تھے، غیض میں آگئے، اور رام چندر جی سے مخاطب ہوکر بولے:

اے رگھو کُل کے گوہر اعلیٰ! جنک نے ابھی جو کچھ کہا وہ کسی طرح بھی مناسب نہ تھا اب آپ میری سنیں! یہ غرور و تکبر کے کلمات نہیں، بیان حقیقت ہے کہ اگر آپ کی اجازت ہو جائے تو زمین و آسمان کو گیند کی طرح اٹھالوں اور پٹک کر کچے گھڑے کی طرح چور چور کر دوں۔ پہاڑوں کو مولی کی طرح توڑ موڑ کر رکھ دوں، یہ کمان کیا چیز ہے! آپ کہیں تو اسے کنول کی ڈنڈی کی طرح جھکا دوں اور میلوں اُٹھا کر لے جاؤں۔"

زیادہ سے زیادہ اشتعال کے موقع پر بھی بڑے بھائی کی مرضی لے کر بات کرنا اُس کی اجازت کو ضروری جاننا اور حد ادب کا بہر حال لحاظ رکھنا یہی حفظِ مراتب ہمیں فوجِ حسینی کے علمدار جناب عباس کے کردار میں بھی ملتا ہے۔ وہ بڑے بھائی کو ہمیشہ آقا، مولا، دین کے پیشوا، حضور اور امام اور خود کو غلام اور خادم جاں باز ہی کہتے ہیں۔ بڑا بھائی انھیں بڑی شفقت سے بھائی کہہ کر خطاب کرتا ہے،

لیکن وہ کبھی بھائی کو بھائی نہیں کہتے۔ ان کا شیوہ وفا اور مقصد جاں نثاری ہے، لیکن بات پڑ جائے تو بہادروں کی طرح مرنا بھی چاہتے ہیں۔

"جب کربلا میں داخلۂ شاہ دیں ہوا، نہر فرات کے کنارے حسینی خیمے لگنے لگے، ناگاہ اُتر سے غبار اُٹھا۔ کالے جھنڈے نظر آئے۔ فوج یزیدی کا ایک رئیس بڑھا، آواز دی کہ خیمے ہٹا لیے جائیں۔ عباس نے یہ سُنا،

سنتے ہی یہ ترائی میں گونجا وہ شیر نر   تیوری چڑھا کے تیغ کے قبضے پہ کی نظر

کم تھا نہ ہمہمہ اسد کردگار سے   نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے

انیسؔ کے سامنے لچھمن کا یہ کردار رہا ہو یا نہ رہا ہو انھوں نے ممکن ہے رام چرت مانس خود کبھی پڑھا بھی نہ ہو لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ جیسا کہ ہم شروع میں گوش گزار کر چکے ہیں ان کیفیات، ان جذبات اور ان کی رگ رگ میں پیوست قدروں کو اودھ کی سرزمین جزو بدن ہی نہیں ضمیمۂ روح بنا چکی تھی۔ انیسؔ نے اس روح کی الہامی زیرلبی سے فیض حاصل کیا، یہ ان کے حق میں ودیعت حق تھی یا خود ان کا اکتساب ہو سکتا ہے کہ یہ بھی رہا ہو اور وہ بھی۔

وزیر آغا

میر انیسؔ اور صبحِ عاشورہ

میر انیسؔ کے ہاں صبح عاشورہ کے مناظر تو جا بجا ابھرے ہیں، لیکن شام یارات کی منظر کشی نہ ہونے کے برابر ہے۔ کیوں؟ اس کے جواب میں ایک نظریہ تو یہ پیش کیا جا سکتا ہے کہ صبح کی یہ منظر نگاری میر انیسؔ کی فطرت پرستی پر دال ہے۔ دوسرا یہ کہ اسے دراصل "حمد" کی حیثیت حاصل ہے۔ پہلے نظریے کے سلسلے میں مجھے یہ کہنا ہے کہ اگر میر انیسؔ کے ہاں فطرت پرستی ایک باقاعدہ رجحان کی صورت میں موجود ہوتی تو اس کا پرتو ان کے مراثی کے عام مزاج میں بھی ظاہر ہوتا اور وہ دوسرے مظاہر فطرت سے اپنی شیفتگی کا برملا اظہار بھی ضرور کرتے۔ علاوہ ازیں وہ صبح کی منظر کشی کو مرثیے کے ابتدائی بندوں تک ہی محدود نہ رکھتے۔ خود صبح کے مناظر کے بیان میں بھی انھوں نے فطرت کو اپنی قلبی واردات کے لیے پس منظر کے طور پر پیش کرنے یا خود کو نیچر سے ہم آہنگ کرنے کی کوئی کوشش نہیں کی جیسا کہ فطرت پرست شعرا کے ہاں دستور ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ صبح کی یہ منظر کشی کا میر انیسؔ کی فطرت پرستی سے کوئی علاقہ نہیں۔ دوسرے نظریے کے بارے میں مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ یہ ایک بڑی حد تک قرین قیاس ہے کیوں کہ صبح کے مناظر کے بیان میں اس قسم کے اشعار ملتے ہیں:

پھیلا ہوا تھا نورِ سحر ارض و سما میں
مصروف تھی سب فوجِ خدا یادِ خدا میں

دشت و فا میں نورِ خدا کا ظہور ہے
ذرّوں میں روشنیِ تجلّیِ طور ہے

دامانِ شب میں لشکرِ انجم نہاں ہوا
مصروفِ ذکرِ حق شہِ کون و مکاں ہوا

کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح
سرگرم ذکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح

چھپنا وہ ماہتاب کا وہ صبح کا ظہور
یادِ خدا میں زمزمہ پردازیِ طیور

مگر ان چند شعروں سے قطع نظر میر انیس کے مراثی میں مناظرِ صبح کا حمدیہ انداز رسمی حمد سے قطعاً مختلف ہے۔ اوّل تو یہی بات قابلِ غور ہے کہ ان کے جملہ مراثی کی ابتدا حمدیہ انداز میں نہیں ہوئی جس کا مطلب یہ ہے کہ ان کے ہاں یہ کوئی باقاعدہ رجحان نہیں۔ دوم وہ مراثی جن میں صبح کے مناظر بیان ہوئے ہیں، حمد کی حدود کو پار کر کے تخلیق یا تجدید کی اُس تمثیل سے ہم آہنگ ہو گئے ہیں جو مقدس کتابوں، اساطیر اور روحانی کشف سے مملو شاعری میں کہیں نہ کہیں ضرور بیان ہوئی ہے۔ گویا میر انیس کے ہاں منظرِ صبح کی عکاسی نہ تو مقصود بالذات ہے اور نہ محض برائے حمد بلکہ یہ تو ایک ایسا زینہ ہے جس کے ذریعے وہ کائنات کی گہرائیوں میں اُتر کر تخلیق کی پوری تمثیل سے آگاہ ہو گئے ہیں۔ مگر اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس تمثیل کی دریافت کربلا کے واقعات اور حضرت امام حسینؑ کی عظیم اور لازوال قربانی سے کس طور منسلک ہے۔ زیرِ نظر مضمون اسی سوال کا جواب فراہم کرنے کی ایک کاوش ہے۔

اساطیر اور ان کے بعد مذاہب میں صبح اور اس سے وابستہ روشنی کو جو اہمیت حاصل رہی ہے، اس سے کون واقف نہیں۔ عام زندگی میں بھی صبح عبادت کا وقت ہے۔ یہ عبادت سورج اور آگ کی پرستش سے لے کر ذاتِ واحد کی حمد و ثنا تک پھیلی ہوئی ہے بعض مذاہب میں سورج کو دیوتا کی حیثیت حاصل ہے اور بعض مثلاً متھرامت میں سورج کو جس کی لاتعداد آنکھیں ہیں، آسمانی باپ کے روپ میں پیش کیا گیا۔ اساطیر میں عمون (AMON)

ہورس (HORUS) رع (RE) اپالو (APOLLO) یہ سب سورج دیوتا تھے جو ہزارہا برس تک اذہان پر مسلط رہے، تاہم اساطیر میں سورج اور اس کی روشنی روحانی عظمت کی علامت بھی قرار پائی۔ یہاں تک کہ اساطیر کے ادوار کے بہت بعد بھی متعدد پاک لوگوں کی تصاویر میں ان کے چہروں کے گرد روشنی کا ایک ہالہ بنانے کا رواج رہا جو دراصل سورج سے ان کی وابستگی ہی پر دال تھا۔ اساطیر میں سورج پدری دیوتا تھا جس سے تمام ذی روح حرارت کشید کرتے تھے مگر اس کی بہرحال دو حیثیتیں بالکل واضح تھیں یعنی وہ ایک طرف تورات اور اس سے وابستہ گناہ کے عناصر کو نیست و نابود کرتا تھا اور دوسری طرف خیر کی ایک منور دنیا کو وجود میں لاتا تھا اور یوں انسانی زندگی کی بقا اور فروغ کے لیے تخریب اور تعمیر دونوں سے کام لیتا تھا۔ کائنات کی ابتدا سے متعلق بیشتر روایات میں بھی روشنی ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ مثلاً پرانے عہدنامہ کے مطابق:

"خدا نے ابتدا میں زمین و آسمان کو پیدا کیا ○ زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی ○ اور خدا نے کہا روشنی ہو جا اور روشنی ہو گئی ○ اور خدا نے دیکھا کہ روشنی اچھی ہے اور خدا نے روشنی کو تاریکی سے جدا کیا اور خدا نے روشنی کو دن کیا اور تاریکی کو رات اور شام ہوئی اور صبح ہوئی، سو پہلا دن ہوا ○"

مراد یہ کہ روشنی اور اس کی حرارت ہی زندگی کا منبع تھی۔ پرانے عہدنامہ سے قبل مصر میں آتن کو مخاطب کر کے جو اشلوک زبان زدِ خاص و عام ہوا، اور جسے وقت کے بادشاہ نے ہر عبادت گاہ کی دیوار پر کندہ کرا دیا تھا وہ بھی آفتاب (روشنی) کے تخلیقی سرچشموں کی تعریف ہی سے معمور تھا:

"اے زندہ آتن جو زندگی کو جنم دیتا ہے
اور جو پورے حسن کے ساتھ اُفق پر نمودار ہوتا ہے

جب تو مشرقی افق پر نمودار ہوتا ہے تو ساری دنیا
تیرے حسن سے معمور ہو جاتی ہے
تیری شعاعیں تمام زمینوں کو اپنی آغوش میں لے لیتی ہیں
تو رع ہے
تو سب لوگوں کے چہروں میں ہے
پر تجھے کون جان سکتا ہے !!"

روشنی تخلیق کائنات میں ایک مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔ بعدازاں وہ تنظیم اور مفاہمت کی ایک فضا پیدا کرنے میں بھی ممد ثابت ہوتی ہے۔ رات بے ربطی اور بے راہ روی کی علامت ہے، لیکن دن کی روشنی اشیا اور مظاہر میں ایک ربط سا پیدا کرتی ہے اور عناصر کو محبت کے رشتے میں منسلک کر دیتی ہے۔ شاید اسی لیے "مہر" کا لفظ سورج اور محبت دونوں کے لیے مستعمل ہے۔ روشنی کی یہ صفت کہ وہ ارتباط اور تنظیم، محبت اور میل جول کو وجود میں لاتی ہے، اگنی کے سلسلے میں بڑی وضاحت سے بیان ہوئی ہے۔

"دنیا کو رات کی ڈائن نے نگل لیا تھا، چھپا لیا تھا
تب اگنی دیوتا پیدا ہوا اور سارا عالم بقعۂ نور بن گیا
کشادہ دھرتی اور پھیلا ہوا آکاش
سب اسی کی رفاقت (محبت) کے پرتو میں یک جان ہو کر دمکنے لگے"۔

مگر روشنی کی ایک اہم صفت یہ ہے کہ وہ اشیا اور مظاہر کو پاک وصاف کر دیتی ہے۔ یہی خصوصیت پانی کی بھی ہے اور بالعموم عبادت سے قبل یا مذہب کے ایوان میں داخل ہونے کے موقع پر گناہوں کی کثافت کو دور کرنے کے لیے پانی سے جسم کی طہارت کا اہتمام کیا گیا: بتپسمہ اور گنگا اشنان اس کی اہم مثالیں ہیں لیکن تخلیق کائنات کی

جملہ داستانوں اور روایات میں پانی روشنی سے پہلے موجود تھا اور دنیا پھر بھی گناہ آلود تھی اور تب روشنی نمودار ہوئی اور ہر شے پاک ہوگئی۔ اس سے ظاہر ہے کہ تطہیر (PURIFICATION) کے سلسلے میں پانی سے پہلے کام لیا گیا، اور جب یہ عمل ناکافی ثابت ہوا تو ایک سیلِ نور سے صفائی اور پاکیزگی کا اہتمام کیا گیا۔ چنانچہ اسی لیے بعض مذاہب میں نور کو اہمیت تفویض کرنے کا نظریہ بہت مقبول ہوا۔ روشنی کی مدد سے فضا کو پاکیزہ کرنے کا اولین اہم تصوّر ژند اوستا میں ملتا ہے:

"جب آفتاب کی روشنی فزوں ہوتی ہے
تو سینکڑوں ہزاروں کی تعداد میں آسمانی مخلوق
اس کی تجلّی کو جمع کر کے نیچے کی طرف لڑھکا دیتی ہے
اور یہ تجلّی زمین پر پہنچ کر اس کو متبرک بنا دیتی ہے
جب سورج نکلتا ہے تو زمین پاک ہو جاتی ہے
بہتے پانی پاک ہو جاتے ہیں
کھڑے پانی پاک ہو جاتے ہیں
اور دنیا میں بسنے والی ساری مخلوق کی تطہیر ہو جاتی ہے۔"

اس تحریر سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ خود پانی کو جو طہارت کا ایک ذریعہ ہے، روشنی کی مدد سے پاک وصاف کیا گیا۔ بہرکیف مذہب اور اساطیر کے مطالعے سے روشنی کے مندرجہ ذیل اوصاف بطورِ خاص سامنے آتے ہیں:

۱۔ روشنی، تخلیق کائنات کی تشکیل میں مرکزی کردار ادا کرتی ہے۔
۲۔ روشنی، تجدید کے سلسلے میں بھی ایک اہم محرک کی حیثیت رکھتی ہے۔
۳۔ روشنی، اندھیرے کی بے نظمی اور گناہ آلود فضا کو نیست و نابود کر دیتی ہے۔
۴۔ روشنی، محبت، تنظیم اور رفاقت کی ترویج کا باعث ہے۔

۵۔ روشنی، زندگی اور اس کے مظاہر کی تطہیر کا ایک ذریعہ ہے۔

روشنی کی اس عظیم کارکردگی کا پس منظر اگر ملحوظ رہے تو میر انیسؔ کی صبح عاشور کے حمدیہ انداز میں کئی نئے ابعاد اُبھرتے نظر آئیں گے۔ مثلاً میر انیسؔ کے یہاں صبحِ عاشور صبح تخلیق کا پرتو لیے ہوئے برآمد ہوئی ہے۔ صبح عاشور میں آفتاب کا طلوع ہونا ایک نئی دنیا کی بشارت ہے۔ ایک ایسی دنیا جو سابقہ دنیاؤں سے زیادہ افضل اور رفیع ہو گی اور آدمیت کو ایک بلند تر سطح تفویض کر دے گی، جس طرح عہد نامۂ قدیم کے مطابق تخلیق کائنات کے پہلے دن خدا نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا اور پھر روشنی کے فیوض و برکات کو ہر ذی روح تک پہنچایا۔ بالکل اسی طرح صبح عاشور نے نورِ ایمان کو تمام نفوس تک پہنچانے کا اہتمام کیا تاکہ ایک حیات نو کا آغاز ہو (اس اعتبار سے صبحِ عاشور کو تجدید حیات کا محرک سمجھنا چاہیے) یوں بھی روشنی اور تاریکی کی آویزش کافی قدیم ہے۔ تاریکی گھنی، متعفن اور بے نظم قرار پائی ہے اور یہ تمام چیزیں روح کی پرواز کو منقطع کرنے کا باعث ہیں جب روشنی اس تاریکی سے متصادم ہوتی ہے تو دراصل گناہ، جہالت اور انجماد سے لڑتی ہے اور ظلم، منافقت اور فریب کے خلاف نبرد آزما ہوتی ہے۔ قرآن حکیم میں رات کی بدی سے صبح کے دامن عافیت میں آنے کا ذکر ان الفاظ میں آیا ہے؛

قُلْ اَعُوْذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ٭ مِنْ شَرِّمَا خَلَقَ ٭ وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ اِذَا وَقَبَ

(تو کہہ میں پناہ میں آیا صبح کے رب کی، ہر چیز کی بدی سے جو اس نے بنائی اور بدی سے اندھیرے کی، جب سمٹ آئے)

میر انیسؔ نے تاریکی کے قلعے پر صبحِ عاشور کی یلغار کو شعری زبان میں کچھ یوں بیان کیا ہے؛

پھاڑا جو گریباں شبِ آفت کی سحر نے ۔۔۔ پردے میں چھپایا رُخِ روشن کو قمر نے
پیمانۂ خورشید لگا نور سے بھرنے ۔۔۔ گردوں سے سفر فوج کواکب لگی کرنے

تاباں جو رُخِ نیرِ افلاک ہوا تھا
ذرّوں سے زر افشاں ورقِ خاک ہوا تھا

خورشید نے جو رُخ سے اٹھائی نقابِ شب
در کھل گیا سحر کا ہوا بند بابِ شب
انجم کی فرد فرد سے لے کر حسابِ شب
دفتر کشائے صبح نے اُلٹی کتابِ شب

گردوں پہ رنگِ چہرۂ مہتاب فق ہوا
سلطانِ غرب و شرق کا نظم و نسق ہوا

مہتاب کا رات کے خاص مزاج کا حامل ہونا کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ بالخصوص جدید نفسیات نے چاند کو آلودگی اور پراسراریت کی علامت قرار دے کر اس کی رات سے وابستگی کو نمایاں کیا ہے اور اس سلسلے میں قدیم اساطیری اور قبائلی تصورات کو ایک مستحکم بنیاد بنا کر بات کی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ آفتاب اور مہتاب کی آویزش دراصل روشنی اور تاریکی، خیر و شر کے تصادم ہی کی ایک صورت ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ میر انیس نے جا بجا نجوم کو افواج کی صورت میں دیکھا ہے۔ گمان گزرتا ہے کہ شعری زبان میں افواجِ یزید ہی کا ذکر ہے جنھیں عاشور کے دن امام حسینؑ کی آفتاب سیرت شخصیت نے اخلاقی سطح پر شکستِ فاش دے کر نور ایماں کی تجدید کر دی تھی۔

صبح عاشور کی ابتدا علی اکبرؑ کی اذان سے ہوتی ہے۔ اس اذان کی فرمائش خود امام حسینؑ کرتے ہیں:

فرمایا سحر قتل کی ظاہر ہوئی بیٹا
لو اُٹھ کے اذاں دو کہ شب آخر ہوئی بیٹا

اور پھر جب علی اکبرؑ نے صوت حسن سے اذاں دی تو:

چپ تھے طیور جھومتے تھے وجد میں شجر
تسبیح خواں تھے برگ و گل و غنچہ و ثمر

محو ثنا کلوخ و نباتات و دشت و در
پانی سے منہ نکالے تھے دریا کے جانور

اعجاز تھا کہ دلبرِ شبیرؑ کی صدا
ہر خشک و تر سے آتی تھی تکبیر کی صدا

علی اکبر کی اس اذان کے تین پہلوؤں کو خاص طور پر ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ پہلا یہ کہ ہر چند جمعیت حسین چند نفوس پر مشتمل تھی، تاہم یہ سب ایک ہی آفتاب کی کرنیں تھیں اور وہ آفتاب خود امام حسینؑ تھے۔ بقول میر انیس

سب کے رخوں کا نور سپہرِ بریں پہ تھا
اٹھارہ آفتابوں کا غنچہ زمیں پہ تھا

گویا جب علی اکبرؑ نے اذان سے صبحِ عاشور کی ابتدا کی تو ان کی آواز دراصل امام حسینؑ ہی کی آواز تھی۔ دوسرا یہ کہ علی اکبر کی آواز صورِ اسرافیل کی آواز تھی جو حشر کے روز ایک دفعہ مارنے کے لیے اور دوسری دفعہ جلانے کے لیے نکالی جائے گی۔ واقعۂ کربلا کی تمثیل میں یہ اذان وہ چمک دار تلوار ہے جو ایک طرف تورات اور اس سے وابستہ گناہ، ظلم اور تشدد کی روایت کا خاتمہ کرتی ہے اور دوسری طرف اپنی چمک دمک سے ایک نئی دنیا کے ظہور کا اہتمام کرتی ہے۔ تیسرا یہ کہ علی اکبر کی اذان ''لفظ'' کے ذریعے تجدیدِ حیات کا اعلان ہے اور تخلیق کائنات کے سلسلے میں ''لفظ'' یا ''حکم'' کے اساطیری اور مذہبی پس منظر سے ہم سب آگاہ ہیں۔ مثلاً ایک اہرامی عبارت کے مطابق دیوتا کے دل میں یہ خیال پیدا ہوا اور اس کی زبان سے ''لفظ'' ٹپک پڑا۔ یوں کائنات وجود میں آگئی اور یوحنا کی انجیل کے مطابق:

''ابتدا میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا ○

یہی ابتدا میں خدا کے ساتھ تھا ○ سب چیزیں اس کے وسیلے سے پیدا ہوئیں
اور جو کچھ پیدا ہوا ہے اس میں سے کوئی چیز بھی اس کے بغیر پیدا نہیں ہوئی ○
اس میں زندگی تھی اور وہ زندگی ـــــــ آدمیوں کا نور تھی ○ اور نور
تاریکی میں چمکتا ہے اور تاریکی نے اسے قبول نہ کیا ○"

یوں بھی اذان نہ صرف ایک نئی سحر کی نوید ہے بلکہ خوابِ خرگوش میں مبتلا نفوس کو جھنجھوڑ کر بیدار کرنے کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیے تو میر انیسؔ نے صبح عاشور میں جس اذان کا ذکر کیا ہے وہ تخلیق کائنات کی قدیم روایات سے بھی ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہے۔

میر انیسؔ کے مراثی میں صبح عاشور کے متعدد پہلوؤں کو بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ان میں سے ایک پہلو توڑات اور اس کے کرداروں کی شکست و ریخت سے متعلق ہے اور دوسرا شگفتنِ حیات کی ساری تمثیل کا احاطہ کیے ہوئے ہے۔ میر انیسؔ نے موخرالذکر پہلو کو چمن اور اس کے جملہ مظاہر کی زبان میں پیش کیا ہے۔ چنانچہ وہ پھولوں کے کھلنے، طیور کے چہچہانے، اوس کے قطروں کے دمکنے اور بادِ نسیم کے چلنے کے ذکر سے ایک باقاعدہ دھڑکتی اور سانس لیتی ہوئی فضا کو خلق کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ویسے بھی چمن میں آمدِ بہار کا منظر زندگی کے نمو کے سارے عمل کو علامتی زبان میں پیش کرتا ہے۔ اور میر انیسؔ نے اس سے صبح عاشور کے تخلیقی رُخ کی عکاسی کے لیے پوری طرح کام لیا ہے:

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم — مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم — سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

وہ نورِ صبح اور وہ صحرا وہ سبزہ زار — تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار

چلنا نسیم صبح کا رہ رہ کے بار بار
کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

آمد وہ آفتاب کی وہ صبح کا سماں
تھا جس کی ضو سے وجد میں طاؤسِ آسماں
ذرّوں کی روشنی میں ستاروں کا تھا گماں
نہرِ فرات بیچ میں تھی مثلِ کہکشاں
ہر نخل پر ضیائے سرِ کوہِ طور تھی
گویا فلک سے بارشِ بارانِ نور تھی

وہ پھولنا شفق کا وہ مینائے لاجورد
مخمل سی وہ گیاہ، گلِ سبز و سُرخ و زرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد
یہ خوف تھا کہ دامن گل پر پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمن لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک
شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریٔ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک
ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہر یکتا نثار تھے
پتّے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

صبح عاشور کا یہ منظر نمود حیات کی تمثیل کے طور پر نظر آتا ہے۔ اس میں زندگی کو اس کے سارے متنوع مراحل اور مدارج کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ نباتات، حیوانات، انسان حتیٰ کہ بے جان اشیا تک زندگی کی ایک ہی بے کراں کروٹ میں ضم ہو کر دمکنے لگتے ہیں۔ میر انیس کے یہاں یہ زندگی ہوا کی طرح لطیف اور روشنی کی طرح تب و تاب جاودانہ کی حامل ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے یہ سیّال روشنی ایک نورانی دھارے کی طرح آسمان سے اُتری ہے اور جس کسی سے بھی ٹکرائی ہے وہ مچل کر جی اٹھا ہے۔ حتیٰ کہ ساری کائنات از سرِ نو خلق ہو گئی ہے۔

میر انیسؔ نے صبح عاشور میں جس حیاتِ نو کا جلوہ دکھایا ہے وہ چمن کی جملہ علامات کے ساتھ وارد ہوئی ہے جس سے یہ گمان ہو سکتا ہے کہ میر انیسؔ نے جب "صحرا" کے بیان میں ایک سرسبز و شاداب خطۂ ارضی کی تصویر پیش کی تو جہاں طاؤس کا رقص بھی ہے اور پھولوں کی مہک بھی اور جہاں جھومتے درخت بھی ہیں اور فرشِ خاک پر مخملیں سبزہ بھی بچھا ہوا ہے تو ان سے ایک واقعاتی غلطی سرزد ہوئی لیکن اگر اس بات کو ملحوظ رکھا جائے کہ انہوں نے قطعاً غیر شعوری طور پر چمن اور اس کی علامات سے تخلیق نو کے عمل کو پیش کرنے کا اہتمام کیا تو ان کا یہ اقدام ایک بڑی حد تک فطری نظر آتا ہے۔ دراصل صبح عاشور کا یہ سارا منظر تمثیل کی زبان میں ایک ایسی نئی اور منور دنیا کے خلق ہونے کی نوید دے رہا ہے جو ہوا، پھول، شبنم، مہک، چہکار اور جست ——— غرضیکہ ان تمام عناصر سے مل کر مرتب ہوگی، جو سورج کی اولین شعاع کے لمس سے جاگ اٹھتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ صبح عاشور تخلیق کائنات کے واقعہ کی باز آفرینی ہے اور یہی اس کا سب سے بڑا وصف ہے۔

روشنی اور اس کی حرارت (آگ) کی ایک اہم صفت یہ بھی ہے کہ وہ ہر شے کو پاک صاف کر دیتی ہے۔ بعض مذاہب میں آگ کے ذریعے قدیم فرسودہ جہان کے راکھ ہونے اور پھر اس سے ایک نئی دنیا کے طلوع ہونے کا ذکر ملتا ہے جو آگ کی اس صفت ہی کو اجاگر کرتا ہے۔ مثلاً بہمن یسیت کے مطابق "مقدس آگ نازل ہوگی جو شر کو فنا کر دے گی پھر مسرت کا ایک سنہری دور آئے گا جس کے بعد ایک عالم گیر آگ پھیلے گی اور ساری کائنات جل کر راکھ ہو جائے گی اور تب اس سے ایک نئی دنیا پیدا ہوگی۔ ایک ایسی پاکیزہ کائنات جس میں مسرت اور ازلی و ابدی انصاف کا بول بالا ہوگا۔" میر انیسؔ کی بیان کردہ صبح عاشور میں بھی روشنی (حرارت) ہی کے طفیل ہر شے پاک صاف ہوتی ہوئی نظر آتی ہے؛

چمکا صفتِ شعلہ جو وہ مہر جہاں تاب — شبنم کی طرح سیم کواکب ہوئی بے آب

مائل بہ سپیدی ہوا رنگِ رُخِ مہتاب　　　اور دیدۂ مردم سے سفر کرنے لگا خواب
طاقت نہ رہی شمع میں سوزِ جگری کی
پروانے سے رخصت تھی چراغِ سحری کی

پھیلا جو نورِ مہرِ امامت دمِ زوال　　　ذروں سے واں کے آنکھ ملانا ہوا محال
سارے نہال فیضِ قدم سے ہوئے نہال　　　اختر بنے جو پھول تو شاخیں بنیں ہلال
پتے تمام آئینۂ نور ہو گئے
صحرا کے نخل سب شجرِ طور ہو گئے

پرتو فلک ہوا جو رُخِ قبلۂ انام　　　مشہور ہو گئی وہ زمیں عرش احتشام
اور سنگ ریزے دُرِّ نجف بن گئے تمام　　　صحرا کو مل گیا شرفِ وادی السلام
کعبے سے اور نجف سے بھی عزت سوا ہوئی
خاک اس زمینِ پاک کی خاکِ شفا ہوئی

ان چند بندوں سے واقعہ کچھ یوں ترتیب پائے گا کہ مہرِ جہاں تاب صفتِ شعلہ نازل ہوا اور پھر تمام اطراف میں طور کا سا سماں پیدا ہو گیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ خشک اور بے آب وگیاہ صحرا ایک سرسبز و شاداب وادی میں ڈھل گیا اور خاکِ کربلا خاکِ شفا میں تبدیل ہو گئی۔ تطہیر (PURIFICATION) کا سب سے ارفع مقام وہ ہے جہاں ہر شے متبرک ہو جاتی ہے اور صبح عاشور نے یہی کام انجام دیا ہے۔ مگر اس تطہیر کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ اس کے باعث ظلم، تشدد، گناہ اور غلاظت سے دنیا پاک ہوئی۔ تشدد اور ظلم کا سب سے بڑا علاج قربانی ہے۔ حضرت امام حسین نے بے دریغ خون بہانے کی روایت کے خلاف جہاد کیا اور یہ جہاد قربانی کی عظیم قوت کی مدد سے کامیاب ہوا۔ یزید اور اس کی افواج اس ظلم اور بے راہ روی کی نمائندہ تھیں جس نے دنیائے اسلام بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ انسانیت کے تصور کو ایک بہت بڑے خطرے میں ڈال دیا تھا۔ امام حسین نے

اپنے خون کا عطیہ دے کر اسلام کو اس خطرے سے بچا لیا اور انسان میں اس ظلم کے خلاف ایک ایسی قوتِ مدافعت پیدا کر دی جو آج تک باقی ہے۔

میر انیسؔ نے صبح عاشور کی علامتوں کے ذریعے اس قربانی کے جملہ مراحل کو بڑے فن کارانہ حسن کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ یعنی پہلے تو صبح کی روشنی باطل کی قوتوں کو زیر پا لاتی ہے، پھر انھیں ملیا میٹ کرتی ہے اور اپنے اس عمل سے دنیا کے داغ دھبّوں کو دھو کر ایک جہانِ نو کو وجود میں لے آتی ہے اور آخر میں انسان کے اندر بدی سے مقابلہ کرنے کی قوت پیدا کر دیتی ہے۔ کہنے کا مقصد یہ نہیں کہ میر انیسؔ نے ارادی طور پر صبح عاشور کی پیش کش سے معرکۂ کربلا کے ان پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی بلکہ یہ کہ انتہائی جذب کی حالت میں جب ان کا کلام عبادت کی سطح پر آگیا تو اس میں از خود صداقت کو گرفت میں لینے کی سکت پیدا ہو گئی۔ یوں وہ صبح عاشور کی زرخیز علامتوں میں امام حسین کی لازوال قربانی کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہو گئے۔ یہ سعادت ہر کسی کے حصّہ میں نہیں آتی۔

انتظار حسین

انیس کے مرثیے میں شہر

میر انیس کے مناظرِ فطرت کے بیان کے متعلق، مولانا شبلی کے وقت سے لے کر اب تک ہم بہت کچھ کہہ سن چکے ہیں۔ سفر کے بیان کے واسطے سے، اور میدانِ کربلا میں قیام اور شہادت کے واسطے سے، انیس نے صحرا کا ایک بھرپور بیان پیش کیا ہے۔ صحرا اپنی صبح و شام کے ساتھ، اور اپنی دوپہروں اور راتوں کے ساتھ، یہاں جیتا جاگتا نظر آتا ہے۔ مگر انیس نے کچھ بستیوں کے نقشے بھی پیش کیے ہیں۔ اور وہ بھی اتنے ہی مؤثر اور بامعنی ہیں جتنے صحرا کے نقشے مؤثر و بامعنی ہیں۔

انیس کے یہاں دو شہر بہت جیتی جاگتی صورت میں نظر آتے ہیں۔ وقتِ سفر کا مدینہ اور ابنِ زیاد کے وقت کا کوفہ۔ حضرت امام حسینؑ کے مدینے سے رخصت کے احوال میں صرف رخصت کا احوال بیان نہیں ہوا ہے۔ اس بیان میں ایک بھرا پُرا شہر ہماری آنکھوں کے سامنے ابھرتا ہے۔ ایسا شہر جو ایک تہذیبی مرکز تھا اور اب ایک گھرانے کے یہاں سے نکلنے کی وجہ سے اس کی ساری معاشرتی اور تہذیبی زندگی ایک بحران سے دوچار ہے:

در پر کوئی روتا ہے کوئی راہ گزر میں　　تاریک ہے دنیا کسی غم گیں کی نظر میں

ہیں جمع محلے کی جو سب عورتیں گھر میں اک حشر ہے ناموسِ شہِ جن و بشر میں
سب مل کے بُکا کرتے ہیں جب آتا ہے کوئی
یوں روتے ہیں جس طرح کہ مرجاتا ہے کوئی

یہ محلے کی عورتوں کا احوال ہے ۔ مردوں کا یہ احوال ہے ؎

خلقت کا ہے مجمع درِ دولت پہ سحر سے جو آتا ہے روتا ہوا آتا ہے وہ گھر سے
سب کہتے ہیں برسا ہے لہو دیدۂ تر سے چھپ جائے گا اب فاطمہ کا چاند نظر سے
اندھیر ہے گر یہ شہ والا نہ رہے گا
اب شہر کی گلیوں میں اُجالا نہ رہے گا

عون و محمد، ہمجولیوں، حضرت علی اکبر کے ساتھ کھیلے ہوئے لڑکوں، اور حضرتِ عباسؑ کے ساتھ جوانوں کا حال پڑھتے پڑھتے شہر کا نقشہ اس طرح اُبھرتا ہے ؎

برپا ہے مدینے میں تلاطم کئی دن سے ہے راحت و آرام و طرب گم کئی دن سے
ہر گھر میں ہے شور اور تظلم کئی دن سے منہ ڈھانپے ہوئے روتے ہیں مردم کئی دن سے
وہ غم ہے کہ آرام کا جویا نہیں کوئی
راتیں کئی گزری ہیں کہ سویا نہیں کوئی

یثرب کے زن و مرد ہیں سب بے خور و بے خواب شبیرؑ کی فرقت کی کسی دل کو نہیں تاب
ہمسائے میں اک غل ہے بُکا کرتے ہیں احباب غل ہے کہ مدینے میں خوشی اب ہوئی نایاب
اس شاہ میں خو بو ہے شہ عقدہ کشا کی
اب کون خبر راتوں کو لے گا فقرا کی

یہ نقشہ ایک پریشان شہر کا ہے جو اپنی جی جمائی مجلسی زندگی کے ساتھ بسر کرتے کرتے ایک بڑے بُحران سے دوچار ہو گیا ہے اور اندیشہ ہے کہ ع

اب شہر کی گلیوں میں اُجالا نہ رہے گا

انیس کے یہاں مختلف مقامات پر ہم اپنی آنکھوں سے مدینے کی خلقت کے درمیان سے امام حسینؑ کو رخصت ہوتے اور امام حسین کی رخصت کے ساتھ گلیوں سے اُجالے کو رخصت ہوتے اور مدینے کو ویران ہوتے دیکھتے ہیں۔ کوفے کا نقشہ اور ہے۔ یہ ایک دہشت زدہ شہر کا نقشہ ہے۔ جیسے یکایک شہر میں مارشل لاء لگ گیا ہو۔ یہ نقشہ ایک راوی کے واسطے پیش ہوا ہے۔ دورانِ سفر امام حسین کوفے کی طرف سے آنے والے ایک مسافر سے پوچھتے ہیں کہ ع

کوفے کی خبر سے بھی کچھ آگاہ ہے بھائی

اس سوال کے جواب میں ؎

وہ کہتا تھا کوفے میں عجب غدر ہے مولا — ہر سمت ہیں قصے، تو فسا د اٹھتے ہیں ہر جا
دور اُن کا ہے کچھ جن کو مروت نہیں اصلا — ہوتے ہیں ستم، کوئی کسی کی نہیں سنتا
ٹوٹا ہے فلک ظلم کا شیعوں کے سروں پر
جب دیکھیے دوڑیں چلی آتی ہیں گھروں پر

اشراف ہیں جتنے وہ نکلتے نہیں گھر سے — دروازے نہیں کھولتے لٹ جانے کے ڈر سے
ہو جاتی ہے جب شام تردد میں سحر سے — سب کرتے ہیں سجدے کہ بلا ٹل گئی گھر سے
یہ ظلم یہ بیداد نہیں اور کسی پر
مولا یہ تباہی ہے محبانِ علی پر

مدینے کا نقشہ یہ تھا کہ اسے اپنے گلی کوچے ویران نظر آرہے تھے۔ کوفے کا بحران مدینے سے مختلف ہے۔ اس شہر کو یکایک دہشت نے آلیا ہے۔ گلی کوچوں کا احوال یہ ہے ع

آفت ہے محلوں پہ بپا بند ہیں بازار

کوچے بھی اُجڑ جانے سے بے ربط ہوئے ہیں — جو بھاگ گئے تھے ان سب کے مکاں ضبط ہوئے ہیں

لوگوں کا احوال یہ ہے۔

کچھ خوف سے مخفی ہیں گرفتار ہیں کچھ لوگ — بگڑے ہوئے آمادۂ پیکار ہیں کچھ لوگ
کوفے سے نکل جانے پہ تیار ہیں کچھ لوگ — کچھ قتل ہوئے ہیں بہ سرِ دار ہیں کچھ لوگ

اور کوفے سے آنے والا مسافر بڑے دکھ کے ساتھ امام حسینؑ کو بتاتا ہے ؎

آشوب ہے اس شہر میں اے خلق کے سرتاج — جو دیں کے ستوں تھے وہ مکاں ہوگئے تاراج
کیا کیا شرفا نانِ شبینہ کو ہیں محتاج — کل قتل ہوا وہ جو گرفتار ہوا آج

اس بیان سے کوفے کی تصویر یہ مرتب ہوتی ہے کہ شہر کی پوری زندگی معطل ہے۔ نہ مجلسیں، نہ محفلیں، نہ لین دین، نہ خرید و فروخت، بازار بند پڑے ہیں۔ گھر کے گھر خالی ہوگئے ہیں ع

ویراں ہیں جو سو گھر تو کہیں ایک ہے آباد

جو گھر آباد ہیں ان کی کیفیت یہ ہے کہ دروازے بند ہیں، مکیں اندر چھپے بیٹھے ہیں۔ شہر سائیں سائیں کرتا ہے مگر اس کے ساتھ تحریک مزاحمت جاری ہے۔

بگڑے ہوئے آمادۂ پیکار ہیں کچھ لوگ
کچھ قتل ہوئے ہیں بہ سرِ دار ہیں کچھ لوگ

پورا شہر ایک جبر کی گرفت میں ہے۔ تحریک مزاحمت میں شریک لوگوں کے خلاف کارروائی جاری ہے مگر عام شہری بھی جبر سے بچے ہوئے نہیں ہیں۔

پھرتے ہیں مکانوں کے مکیں مضطر و ناشاد
حاکم ہے وہ مغرور کہ سنتا نہیں فریاد

اس افراتفری میں غنڈوں کی بن آئی ہے۔ شرفا اور وضع دار لوگ سخت مشکل میں ہیں۔ شرفا نانِ شبینہ کو محتاج ہیں۔ جنہیں اپنی عزت کا پاس ہے، وہ گھر سے باہر قدم نہیں نکالتے۔ موقع پرستوں کی پانچوں انگلیاں گھی میں ہیں۔

وہ خوش ہیں رعیت میں کہ حاکم سے ملے تھے
پُرسش ہے کہ کیا سوچ کے مُسلم سے ملے تھے

مرثیوں میں بالعموم ہماری توجہ میدانِ کربلا پر رہتی ہے۔ مگر انیسؔ نے یہ دکھانے کی بھی کوشش کی ہے کہ میدانِ کربلا سے دور بستیوں پر کیا گزر رہی تھی۔ ایسا نہیں ہے کہ میدانِ کربلا پر ایک واقعہ گزر گیا اور لوگ اپنی اپنی بستیوں میں آرام سے بیٹھے رہے۔ انیسؔ کے مرثیوں میں ہم میدانِ کربلا ہی کو نہیں دیکھتے بلکہ پوری اسلامی مملکت کو ایک بحران سے دوچار دیکھتے ہیں۔ یہ ایسا بحران ہے جس میں بستیوں کا سکون تباہ ہو چکا ہے۔ معاشرتی زندگی تتر بتر ہو چکی ہے۔ جبر کا دور دورہ ہے اور انسانی روح ایک کرب کے عالم میں ہے۔ اس پس منظر میں کربلا کے میدان میں گزرنے والی واردات زیادہ ہمہ گیر اور بامعنی نظر آتی ہے۔

مگر کیا کوفے کا بیان صرف کوفے کا بیان ہے؟ بات یہ ہے کہ انیسؔ ان بڑے شاعروں میں سے ہیں جو کسی بھی زمین و زماں کی بات کر رہے ہوں مگر اپنے زمین و زماں سے ان کا رشتہ بہرحال پیوست رہتا ہے۔ انیسؔ کے مرثیوں کو لکھنؤ کی تہذیبی اور سیاسی صورت حال سے منقطع نہیں سمجھا جا سکتا۔ ان مرثیوں میں لکھنؤ کی تہذیب کی تصویریں تو نقادوں کو بالعموم نظر آتی ہیں۔ لیکن اس پر توجہ نہیں دی گئی ہے کہ ایک مخصوص عہد کی سیاسی صورت حال بھی ان مرثیوں میں جا بجا نظر آتی ہے۔ انیسؔ اس دور میں سانس لے رہے تھے جب پورے ہندوستان کے ساتھ لکھنؤ بھی ایک سیاسی بحران سے دوچار تھا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگ کا ایک بہت بڑا مورچہ لکھنؤ بھی تھا اور دہلی کے محاذ پر تو ہتھیار ڈال دیے گئے مگر لکھنؤ کا مورچہ لمبا کھنچا۔ کہیں ۱۸۵۷ء میں جا کر یہاں مجاہدوں کو پسپائی ہوئی اور اس طرح کہ آخری وقت تک مجاہد یہاں لڑتے رہے۔ مجاہدوں کی قائد نواب حضرت محل نے ہتھیار ڈالنے سے انکار کر دیا۔ وہ لکھنؤ سے نکلیں اور نیپال کی

مڑ گئیں۔ انیس کے یہاں کوفے کا جو نقشہ ملتا ہے وہ نقشہ کوفے کے ساتھ ساتھ نواب حضرت محل کے بعد کے لکھنؤ کا بھی ہے۔

کوچے بھی اُجڑ جانے سے بے ربط ہوئے ہیں
جو بھاگ گئے تھے ان سب کے مکاں ضبط ہوئے ہیں
جب دیکھیے دوڑیں چلی آتی ہیں گھروں پر

کچھ خوف سے مخفی ہیں گرفتار ہیں کچھ لوگ
بگڑے ہوئے آمادۂ پیکار ہیں کچھ لوگ

آفت ہے محلوں پہ بپا، بند ہیں بازار

کیا کیا شرفا نانِ شبینہ کو ہیں محتاج
کل قتل ہوا وہ جو گرفتار ہوا آج
اشراف ہیں جتنے وہ نکلتے نہیں گھر سے
دروازے نہیں کھولتے لٹ جانے کے ڈر سے

کیا یہ اشعار فرنگیوں کے قبضے میں آئے ہوئے لکھنؤ کا نقشہ پیش کرتے نظر نہیں آتے؟

کربلا تو انسانی روح کی جدوجہد کا ایک جاوداں استعارہ ہے۔ جس عہد میں بھی ظلم کی صورت حال پیدا ہوتی ہے اور انسانی روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔ اس کا موثر اور بامعنی اظہار اسی استعارے کے ذریعے ممکن ہوتا ہے اور لکھنؤ کے محاذ پر جو لوگ انگریز کے خلاف صف آرا تھے ان کے توشعور میں یہ استعارہ رچا بسا تھا۔ مگر یہ کام صرف انیس کو کرنا تھا کہ انہوں نے لکھنؤ کی اس صورت حال میں استعارے کی کارفرمائی کو شناخت کیا۔

گوپی چند نارنگ

اسلوبیاتِ انیس

انیس کے شعری کمال اور ان کی فصاحت کی داد کس نے نہیں دی، لیکن انیس کے ساتھ انصاف سب سے پہلے شبلی نے کیا اور آنے والوں کے لیے انیس کی شاعرانہ عظمت کے اعتراف کی شاہراہ کھول دی. بعد میں انیس کے بارے میں ہماری تنقید زیادہ تر شبلی کے دکھائے ہوئے راستے پر چلتی رہی ہے. انیس کے محاسنِ شعری کے بیان میں شبلی نے جو کچھ لکھا تھا، پون صدی گزرنے کے باوجود اس پر کوئی بنیادی اضافہ آج تک نہیں کیا جا سکا. شبلی نے انیس کی فصاحت کے ضمن میں جو کچھ کہا تھا وہ دراصل مشرقی نظریۂ شعر کی آخری شمع کے بھڑک اٹھنے کا منظر تھا. شبلی نے شعرالعجم اور موازنۂ انیس و دبیر لکھ کر مشرقی شعریات اور جمالیات کی جو خدمت کی تھی، ویسی اور اس پایے کی پھر کسی سے نہ ہو سکی. حالی کا معاملہ دوسرا ہے. وہ شاعری میں نشاۃ الثّانیہ کے نقیب تھے جس کا منطقی نتیجہ آگے چل کر عقلیت پرستی اور افادیت پسندی پر اصرار کی شکل میں ظاہر ہوا. شبلی شعر میں حظ و لطف اور فصاحت و ادا بندی کے دلدادہ تھے. یوں دونوں کی شخصیتیں متاخرین شعرائے اردو کے غالب رجحان یعنی ناسخیت سے انحراف کے طور پر ابھری تھیں. لیکن دونوں کا ردِّ عمل ان کی اپنی اپنی انفرادی افتادِ طبع کا انداز لیے ہوئے تھا.

انیس کے زمانے میں شعر گوئی کے دو انداز عام تھے: ایک انداز تو وہی قدیم تھا جس کی رو سے میر تقی میر کو خدائے سخن تسلیم کیا گیا تھا، اور جو اپنے وسیع معنوں میں دہلوی شعرا سے

منسوب کیا جاتا تھا یعنی تغزل، درد مندی، سوز وگداز، جذبات نگاری، لطفِ بیان، جدتِ ادا، سلاست، روانی، اور ادائے معنی میں حسن وسلیقہ جسے عرفِ عام میں فصاحت کہتے تھے، اور دوسرا وہ جسے ناسخ اور ان کے شاگردوں، پیروؤں اور ہم عصروں نے شہرت کے بامِ عروج تک پہنچایا تھا اور جسے اپنی اپنی شعر گوئی کے ذریعے استحکام بخشا تھا۔ یعنی جس میں بالذات قدرتِ بیان، مشاقی، لفظی شعبدہ گری، صنائعِ لفظی ومعنوی (محدود معنوں میں)، مضمون آفرینی، نازک خیالی اور علمیت کا اظہار شاعری کا مقصد اور منتہا سمجھا جاتا تھا۔ انیس کے فن کو پوری طرح سمجھنے کے لیے یہ جاننا نہایت ضروری ہے کہ انیس کی شعری شخصیت اس پُر تصنع رجحان کے خلاف ردِ عمل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس زمانے کے لکھنؤ میں ناسخیت کا ڈنکا بجتا تھا، ناسخیت ہی سکۂ رائج الوقت تھی۔ اردو کی شعری روایت میں قادرالکلامی اور مشاقی کا بہترین اظہار قصیدے کی فضا میں ممکن تھا۔ ناسخ اور ان کے پیروؤں نے اپنی صناعی اور بے روح قافیہ پیمائی کے لیے تقویت اسی روایت سے حاصل کی ہوگی کیوں کہ غزل کی سابقہ روایت میں سوائے شاہ نصیر کے ایسی کوئی نظیر نہیں تھی۔ اور خود شاہ نصیر کی سائیکی نے جس سرپرستانہ ماحول کے زیرِ اثر ان عناصر کو قصیدے کی روایت سے جذب کیا تھا، وہ کئی گنا مکبّر صورت میں لکھنؤ کے نوابانہ ماحول میں موجود تھے، اور ناسخ اور ان کے متبعین نے غزل میں اس روایت کو نہ صرف ایک غالب رجحان کی شکل دی بلکہ اسے اس حد تک پُرشکوہ اور باوقار بنایا کہ دوسرے تمام رنگ اس کے سامنے پھیکے پڑ گئے۔ انیس نے مرثیے میں شعوری طور پر اپنے عہد کے اس غالب رجحان سے انحراف کیا۔ لیکن ناسخیت سے بازی لے جانا بغیر اس کے حربے استعمال کیے ممکن نہ تھا۔ یوں تو فصاحت کا تصور ہر دور میں خاصا مبہم اور وجدانی رہا ہے، نیز ہر جمالیاتی تصور کی طرح جتنا اُسے ذوق کی سطح پر محسوس کیا جاسکتا ہے، اتنا اُسے معروضی طور پر مشرح نہیں کیا جاسکتا۔ تاہم انیس کے ضمن میں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا انیس کی فصاحت ویسی فصاحت تھی جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے یا انھوں نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے

(غیر شعوری طور ہی پر سہی) استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ مفہوم میں نئی جہات کا اضافہ کیا؛ اس طرح گویا ناسخیت کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے انھوں نے ناسخیت سے ٹکّر لی، مرثیے کو نیا جمالیاتی ذائقہ دیا اور بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک تاریخی کردار ادا کیا۔ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ کیا اردو کو ان کی سب سے بڑی دین یہی تو نہیں۔ شبلی انیس کے سخن فہم ہیں لیکن یاد رہے کہ وہ ان کے طرف دار بھی ہیں۔ اور اس طرفداری میں انھوں نے انیس کی فصاحت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ غیر مشروط ہے اور شاید اس لحاظ سے اس پر نظرِ ثانی کی ضرورت ہے جیسا کہ آگے چل کر وضاحت کی جائے گی۔ شبلی کو اس فصاحت کا سراغ خود انیس کے بار بار کے دہراتے ہوئے بیانات میں ملا۔ شبلی کا قصور صرف اتنا ہے کہ تعریف کے جوش میں انھوں نے انیس کے بیانات کو جوں کا توں تسلیم کر لیا، اگرچہ انیس کے مشہور مرثیے /نمکِ خوانِ تکلّم ہے فصاحت میری/ کے دوسرے مصرعے میں بلاغت کا ذکر بے وجہ نہیں۔ /ناطقے بند ہیں سُن سُن کے بلاغت میری/ یہاں بلاغت محض برائے بیت نہیں اگرچہ خود انیس کو گہرا احساس اپنی فصاحت ہی کا تھا:

ایک قطرے کو جو دوں بسط تو قلزم کر دوں
بحرِ موّاجِ فصاحت کا تلاطم کر دوں

اسی مشہور مرثیے میں پورے شاعرانہ شکوہ سے فرمایا ہے:

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال
معجزہ گر نہ اُسے کہیے تو ہے سحرِ حلال

ایک اور بند میں کہتے ہیں:

ہے کجی عیب مگر حسن ہے ابرو کے لیے　　تیرگی بد ہے مگر نیک ہے گیسو کے لیے
سرمہ زیبا ہے فقط نرگسِ جادو کے لیے　　زیب ہے خالِ سیہ چہرۂ گل رو کے لیے

داند آں کس کہ فصاحت بہ کلامے دارد
ہر سخن موقع و ہر نقطہ مقامے دارد

انیس کے مرثیے کے بارے میں اس پہلو کو پوری طرح پرکھنے کی ضرورت ہے کہ انیس جس فصاحت کا دعویٰ کرتے ہیں اور شبلی اور ان کے بعد آنے والے نقاد انیس کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، کہیں اس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے میں تو نہیں؟ اور اگر ایسا ہے تو انیس نے مسدس کو اس مقام تک پہنچانے میں اردو کی شعری روایت کے کن اجزا کی تقلیب کی اور کن وسائل کو برتا ہے۔ مسدس انیس کی ایجاد نہیں۔ مرثیے کے لیے مسدس کا فارم انیس سے مدتوں پہلے رائج ہو چکا تھا۔ انیس نے اسے جلا دی اور ایسی فنی بلندی تک پہنچا دیا کہ یہ ہیئت اردو میں لازوال ہو گئی اور اس کے اثرات بعد میں آنے والے نظم گو شاعر بھی قبول کرتے رہے۔

یہ معلوم ہے کہ ہیئت کے اعتبار سے مرثیے کی ساخت اس کے تدریجی ارتقا کے ساتھ ساتھ بدلتی رہی۔ اظہر علی فاروقی نے لکھا ہے کہ شروع شروع میں مرثیہ، غزل اور مثنوی کی ہیئت میں نظم ہوتا تھا۔ اس لیے کہ سوز خوانی اور لحن کے طرز میں پڑھنے کے لیے یہ فارم نہایت موزوں تھے (اردو مرثیہ : طبع الہ آباد ۱۹۵۸ء ص ۸)۔ اسی طرح مربع اور دو بیتی مرثیے بھی لکھے گئے۔ میر اور سودا کے زمانے تک نظم کی ہر شکل میں مرثیہ کہا گیا (سفارش حسین رضوی : اردو مرثیہ : تاریخ مرثیہ طبع دہلی ۱۹۶۵ء ص ۱۹۳)۔ اس زمانے میں مرثیے نے دراصل ادبی منصب حاصل نہیں کیا تھا۔ مرثیہ صرف رونے رلانے اور ثواب کمانے کی چیز تھا۔ بگڑا شاعر مرثیہ گو کی کہاوت اسی زمانے سے چلی ہو گی۔ لیکن میر و سودا کے زمانے تک پہنچتے پہنچتے مرثیہ سے ادبی تقاضے شروع ہو گئے۔ مسیح الزماں کا یہ بیان صحیح ہے کہ سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی (اردو مرثیے کا ارتقا : طبع لکھنؤ ۱۹۶۸ء ص ۱۱۵)

انھوں نے اپنی ذہانت اور جدتِ فکر سے نئے نئے پہلو نکالے اور مرثیے کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف راستوں سے چل کر مسدس تک پہنچے۔ اگرچہ سودا نے مخمس، مستزاد، دہرا بند کئی صورتوں میں مرثیے لکھے، لیکن پہلا مسدس مرثیہ کہنے کا سہرا عام طور پر سودا ہی کے سر ہے۔ سودا نے اپنے رسالے "سبیلِ ہدایت" میں محمد تقی تقی کی جو خبر لی ہے اور اس کی تک بندی کا جو مذاق اڑایا ہے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ اس زمانے میں مرثیے کی ادبی حیثیت تسلیم کی جانے لگی تھی اور شعرا مرثیے کا مقصد محض رثائیت نہیں سمجھتے تھے بلکہ شعریت کو ضروری تصور کرتے تھے۔ اس وقت تک مرثیے کے لیے قصیدہ، مربع، ترجیع بند، ترکیب بند، مخمس، مستزاد سب آزمائے جا چکے تھے، لیکن جس فنی وسیلے سے مسدس کی مخصوص صوتی کیفیت اور ہیئتی ڈرامائیت کی طرف پہلا قدم اٹھایا گیا، وہ اُن مرثیوں کا رواج تھا جن میں فارسی یا برج بھاشا کی بیت یا آخری مصرع بطور ٹیپ استعمال ہوتا تھا اور کبھی ہر بند کو مختلف مصرعوں سے پابند کیا جاتا تھا۔ بعض مرثیوں میں یہ صورت بھی نظر آتی ہے کہ چار مصرعے ایک بحر میں ہیں اور بیت دوسری بحر میں۔ مسدس میں چار مصرعوں کے ہم قافیہ ہونے اور پھر بیت میں قافیہ کے بدل جانے یعنی اصوات اور آہنگ کی اس برابر جاری رہنے والی تبدیلی کے زیر و بم میں جو زبردست جمالیاتی اور ڈرامائی امکانات تھے، ان کی کشش شاید سب سے پہلے انھیں تجربوں میں محسوس کر لی گئی تھی۔ بہرحال اتنا معلوم ہے کہ مسدس میر اور سودا کے زمانے میں رائج ہو چکا تھا۔ اگرچہ میر کے زیادہ تر مرثیے مربع ہیں اور سودا کے بہت سے[۴۲] مرثیوں میں نصف سے زیادہ مربع ہیں اور مسدس کی ہیئت میں صرف چھ مرثیے ہیں۔ تاہم سودا کی طباعی اور ان کے متنوع ہیئتی تجربوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مرثیے کو مسدس تک پہنچانے میں ان کا بڑا ہاتھ رہا ہوگا۔ یہ بات لائقِ توجہ ہے کہ اردو شاعری نے اپنی تمام اصناف یعنی غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی وغیرہ سب کی سب فارسی سے لیں، لیکن

مرثیے کی ہئیت مسدس کی شکل میں ہندوستان ہی میں صورت پذیر ہوئی۔ فارسی میں مرثیے کی ابتدا محتشم کاشانی (وفات ۹۹۶ھ) سے ہوئی لیکن ان کے تمام مرثیے اور ان کا مشہور مرثیہ دوازدہ بند قصیدے کی ہئیت میں ہے۔ (تاریخ نظم ونثر در ایران و در زبان فارسی: سعید نفیسی، طبع ایران ۱۳۴۴ھ شمسی ص ۴۴۳)۔ ڈاکٹر رضا زادہ شفق نے تاریخ ادبیات ایران میں لکھا ہے کہ شہیدان کربلا کے مرثیے میں محتشم کاشانی کا ترجیع بند بھی مشہور ہے (طبع ۱۹۵۵ء ص ۴۶۴)۔ غرض اردو مرثیے کا عروضی ڈھانچا وہی سہی، لیکن اس کی معنوی اور شعری اکائی جیسی وہ مسدس کی ہئیت میں اردو میں ظہور پذیر ہوئی، اس کا کوئی نقش نہ عرب میں ملتا ہے نہ ایران میں۔ یہ اردو کی اپنی چیز ہے، اور یہ اردو شاعری کی ایسی جہت ہے جس پر ابھی تک پوری طرح غور نہیں کیا گیا۔

اب ایک اور پہلو کو لیجیے یعنی یہ کہ تحت خوانی کا کیا ہاتھ مسدس کی تشکیل میں ہو سکتا ہے۔ دہلوی دور تک مرثیہ خوانی میں لحن اور آہنگ کا رواج تھا اس لیے شعری تقاضوں سے زیادہ آواز، دُھن، لے اور موسیقی پر توجہ تھی۔ اس وقت دہلی میں بہت سے عاشور خانے تھے جن میں مجلسیں ہوتی تھیں۔ درگاہ قلی خاں لے جو ۱۷۳۸ء سے ۱۷۴۱ء تک دہلی میں تھے، مرقع دہلی میں محتشم کاشانی اور حسن کاشی کے فارسی مرثیوں اور روضۃ الشہدا کے مجلسوں میں پڑھے جانے کا ذکر کیا ہے۔ (مرقع دہلی مرتبہ سید مظفر حسین، ص ۵۰ تا ۵۴) قیاس چاہتا ہے کہ جیسے جیسے مرثیہ روایتِ شعر کا حصہ بننے لگا، لحن و آہنگ کی جگہ تحت خوانی کا رواج ہونے لگا اور اس کے ساتھ ساتھ مرثیے کے ادبی جوہر بھی نکھرنے لگے۔ تحت خوانی کے لیے غزل یا مربع سے کہیں زیادہ مخمس یا مسدس کی ضرورت تھی۔ سودا کے دور میں دوہرے لگانے کا یا ترجیع میں ٹیپ لانے کا رواج تھا ہی، دوہرے برج بھاشا کے اور ٹیپ کی بیت فارسی

کی رائج تھی۔ یہ رواج اردو میں برج اور فارسی کی" ریختہ" پیوند کاری کے اس رواج سے مختلف نہیں تھا جس کی جڑیں تصوف کی ہمہ گیر مقبولیت سے سماع کی محفلوں میں پیوست ہو چکی تھیں اور جس کے باقیات الصالحات آج تک قوالیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

مرثیے میں مسدس کے رواج پا جانے کے سلسلے میں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ ہماری کلاسیکی شاعری عبارت ہے غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی سے۔ جب یہ بات واضح کی جا چکی ہے کہ مرثیہ اردو شاعری کی خالص اپنی ہئیت کا مظہر ہے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ مرثیے کے مسدس کی تشکیل میں ان چاروں اصناف کا جوہر تحلیل ہو گیا ہو؟ انیس کے بارے میں مشہور ہے کہ زمانے کے رواج کے تحت وہ سب سے پہلے غزل کی طرف متوجہ ہوئے۔ بعد میں میر خلیق کے مشورے سے آخرت کے ثواب کے لیے انھوں نے اسی غزل کو سلام کر دیا۔ یہ کھلی ہوئی حقیقت ہے کہ سلام وہ غزل ہے جس میں ائمہ سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اب کربلا کے واقعات پر نظر ڈالیے تو معلوم ہوگا کہ اس ضمن کے سارے واقعات کا تعلق اولوالعزمی، شجاعت اور استحکام خودی کی اس تاریخی روایت سے ہے جو اسلام اور سامی ذہن کی خصوصیتِ خاصہ رہی ہے۔ واقعات کے مسلسل بیان کرنے کے لیے ہمارے پاس مثنوی تھی، اولوالعزمی اور شجاعت کے بیانات کے لیے ہمارے پاس قصیدہ تھا اور لطیف جذبات کے اظہار کے لیے غزل تھی۔ چنانچہ لحن و آہنگ کے دَور تک ان سب فارموں نے مرثیے کا کچھ نہ کچھ ساتھ دیا لیکن مجالس کے تمام تقاضے ان میں سے کسی بھی صنف سے پورے نہیں ہو سکتے تھے۔ مراثی شاہ نامہ یا سکندر نامہ نہیں ہو سکتے تھے کیونکہ مرثیے میں تمام واقعاتِ کربلا کا اظہار مربوط و مسلسل نہیں ہوتا۔ ان میں تو واقعات کو فرداً فرداً لینا پڑتا تھا تاکہ مرثیہ ایک نشست میں ختم ہو جاتے اور رونے رلانے کے مقصد کو بھی پورا کرے۔

قصیدے میں مدح ہی مدح تھی، جبکہ مرثیے کے ممدوح کی شہادت کو صدیاں گزر چکی تھیں اور مقصد اس کے اوصاف کو تازہ کرنا اور اس کے غم میں آنسو بہانا تھا۔ مجلس پڑھتے ہوئے یہ ضروری تھا کہ شہدائے کربلا میں سے کسی ایک کا ذکر کرتے ہوئے بیان کو بندوں میں تقسیم کرلیا جائے۔ ہر بند میں کسی صورت، کسی نقش، کسی پہلو، کسی واقعے، کسی مکالمے یا کسی حادثے کا تاثر ابھارا جائے اور پھر اس سب کو ہر بند کے ساتھ اس طرح سمیٹ لیا جائے کہ سننے والے کے جذبہ وتخئیل پر چوٹ پڑے اور وہ مرثیے کے ارتقا کے ساتھ ساتھ درجہ بدرجہ اس تاریخی فضا میں کھو جائے۔ بند کے خاتمے کا مقصد رباعی کے فن کی یاد دلاتا ہے یعنی چوتھے مصرعے میں بات کا نچوڑ پیش کردیا جائے۔ یہاں فرق یہ تھا کہ بند میں چار مصرعے ہم قافیہ تھے، رباعی کے چوتھے مصرعے کا کام دوہرے یا ٹیپ کے بجائے اب بیت سے لیا جانے لگا جس سے بند کی معنوی فضا کی تکمیل ہوجاتی تھی۔ غرض اس طرح اردو مرثیے کا وہ STANZA وجود میں آیا جسے مسدس کہتے ہیں۔ لیکن یہاں مجھے اتنا اصرار مثنوی اور رباعی کے اجزا پر نہیں۔ ان کا معنیاتی تعلق ہو سکتا ہے۔ لیکن مسدس سے گہرا اسلوبیاتی اور ہیئتی تعلق قصیدے اور غزل کا ہے جس کا تجزیہ آگے چل کر کیا جائے گا۔

انیس تک پہنچتے پہنچتے مسدس خاصا منجھ چکا تھا، دلچسپ بات صرف یہ نہیں کہ انیس کی شعری شخصیت نے اس فارم کو کتنا متاثر کیا بلکہ یہ بھی کہ خود ان کی "فصاحت" نے اس فارم کے سانچے میں ڈھل کر کیا شکل اختیار کی۔ اس طرح گویا ان کی شاعری میں وہ اسلوب سامنے آیا جس کے بے مثل ہونے کی سب قسم کھاتے ہیں، لیکن جس کے اسلوبیاتی اور صوتی عناصرِ ترکیبی پر آج تک پوری توجہ صرف نہیں کی گئی۔

اس اجمال کے تجزیے کے لیے سب سے پہلے انیس کے اس شاہکار مرثیے کو لیجیے جس کا ذکر اس مضمون کے شروع میں کیا گیا تھا، یعنی "نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری"

چہرے کے حصے سے یہ دو بند ملاحظہ ہوں:

صبح صادق کا ہوا چرخ پہ جس وقت ظہور — زمزمے کرنے لگے یادِ الٰہی میں طیور
مثلِ خورشید برآمد ہوئے خیمے سے حضور — یک بیک پھیل گیا چار طرف دشت میں نور
شش جہت میں رُخِ مولا سے ظہورِ حق تھا
صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا چہرہ فق تھا

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں وہ بیاباں وہ سحر — دم بدم جھومتے تھے وجد کے عالم میں شجر
اوس نے فرشِ زمرد پہ بچھائے تھے گہر — لوٹی جاتی تھی لہکتے ہوئے سبزے پہ نظر
دشت سے جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

پہلی ہی نظر میں احساس ہوتا ہے کہ دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعے " ر" کی آواز پر ختم ہوتے ہیں یعنی ظہور، طیور، حضور، نور اور دوسرے میں سحر، شجر، گہر، نظر۔ صوتیات کی اصطلاح میں ایسے صوتی رکن کو جو کسی حرفِ صحیح، مصمتہ CONSONANT پر ختم ہو CLOSE SYLLABLE پابند رکن کہتے ہیں اور جو " الف"، " واو"، " ی" یعنی حرفِ علت، مصوتہ VOWEL پر ختم ہو، آزاد یا کھلا ہوا رکن OPEN SYLLABLE کہتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان دونوں بندوں میں پہلے چار چار مصرعوں کے قوافی پابند ہیں اور ان میں ردیف سرے سے ہے ہی نہیں۔ ان کے مقابلے میں اگر دونوں بندوں کی بیت کو دیکھیے تو نہ صرف یہ کہ دونوں بیتوں میں ردیف ہے بلکہ ردیف بھی ایسی جس کے آخری رکن آزاد یعنی کھلے ہوئے ہیں مثلاً " حق تھا"، " فق تھا"، اور دوسرے بیت میں " صبا آتی تھی"، "صدا آتی تھی"۔

اب ذرا آگے بڑھیے اور ان بندوں کو ملاحظہ فرمائیے:

اے خوشا حسنِ رُخِ یوسفِ کنعانِ حسن — راحتِ روحِ حسین ابنِ علی جانِ حسن
جسم میں زورِ علی طبع میں احسانِ حسن — ہمہ تن خلقِ حسن، حسنِ حسن، شانِ حسن

تن پہ کرتی تھی نزاکت سے گرانی پوشاک
کیا بھلی لگتی تھی بچپن میں شہابی پوشاک
جب فریضے کو ادا کر چکے وہ خوش کردار	کس کے کمروں کو بصد شوق لگائے ہتھیار
جلوہ فرما ہوئے گھوڑے پہ شہِ عرش وقار	عَلَمِ فوج کو عباس نے کھولا اک بار
دشت میں نکہتِ فردوسِ بریں آنے لگی
عرش تک اس کے پھریرے کی ہوا جانے لگی
لہر وہ سبز پھریرے کی وہ پنجے کی چمک	شرم سے ابر میں چھپ جاتا تھا خورشیدِ فلک
کہتے تھے صلِ علیٰ چرخ پہ اٹھا کے ملک	دنگ تھے سب وہ سماسے تھا سماں تا بہ سمک
کہیئے پستی اسے جو اوج ہما نے دیکھا
وہ سماں پھر نہ کبھی ارض و سما نے دیکھا

چمک، فلک، ملک، سمک، یا کنعانِ حسن، جانِ حسن، احسانِ حسن، شانِ حسن وغیرہ الفاظ جو سب کے سب مصمتوں پر ختم ہوتے ہیں اور پابند ہیں کیا قصیدے کی یاد نہیں دلاتے؟ اب ذرا بیت کو بھی دیکھیے۔ پہلے بند کی بیت سے قطع نظر آخری دونوں بندوں کی بیتیں کھلی ہوئی ردیف میں ہیں یعنی مصمتوں پر نہیں بلکہ مصوتوں پر ختم ہوتی ہیں۔ ذرا اس بیت کو پھر پڑھیے:

دشت میں نکہتِ فردوسِ بریں آنے لگی
عرش تک اس کے پھریرے کی ہوا جانے لگی

تو فوراً محسوس ہوتا ہے کہ بیت کے شعروں میں تغزل کی روح بول رہی ہے۔ مرثیے میں چہرہ ہو یا سراپا، آمد ہو یا رجز، رزم ہو یا شہادت یہ سب اجزا معناً قصیدے سے مناسبت رکھتے ہیں۔ قصیدہ ایک خاص شکوہ، بلند آہنگی، دبدبے اور شوکت کا اظہار چاہتا ہے اور مرثیے میں تعریف مقصود تھی ایسے جیالوں اور جانبازوں کی جنھوں نے بڑی سے بڑی قربانی سے

دریغ نہیں کیا تھا۔ گویا مضمون کی علودیت جس زور بیان کا تقاضا کرتی تھی وہ قصیدے کی معنوی اور ہیئتی فضا کے قریب تر تھا۔ کسی بھی کامیاب قصیدے کو صوتی اعتبار سے دیکھیے تو پابند قوافی یعنی مصمتوں پر ختم ہونے والے ارکان کی بجتی ہوئی زنجیر نظر آئے گا۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر انیس کی فصاحت کی انتخابی نظر قصیدے کے اس بنیادی تقاضے سے صرفِ نظر نہیں کر سکتی تھی۔ اس حقیقت کو سمجھ لینے کے بعد اب اس بات کا جاننا آسان ہے کہ انیس کا اصل کمال یہ ہے کہ قصیدے کی روح کو اپناتے ہوتے بھی اور پابند قوافی CLOSE RHYMES میں بند کہتے ہوئے بھی انھوں نے زبان کو کہیں بوجھل نہیں ہونے دیا بلکہ شوکت و بلند آہنگی کے ساتھ سلاست و روانی کو بھی بنائے رکھا اور بیت کی غزلیہ لے کی نرم روی سے مرثیے میں قصیدے اور غزل کی آمیزش سے ایک نئی جمالیاتی اور اسلوبیاتی سطح کا اضافہ کیا۔ انیس کی فصاحت اسی نئی اسلوبیاتی سطح سے عبارت ہے۔

یہاں فوری طور پر یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ انیس کے بندوں کے جن پابند قوافی کی طرف اشارہ کیا گیا، یہ کیفیت ان کے تمام مراثی میں قدرِ مشترک کا درجہ رکھتی ہے یا صرف چند بندوں تک محدود ہے۔ مثلاً مشہور مراثی کے جو مصرعے ذہن میں آتے ہیں وہ پابند قوافی والے نظریے کی تردید کرتے ہیں:

جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے
کیا غازیانِ فوجِ خدا نام کر گئے
جب رن میں سربلند علی کا علم ہوا
پھاڑا جو گریباں شبِ آفت کی سحر نے
دشتِ وغا میں نورِ خدا کا ظہور ہے
کیا فوجِ حسینی کے جوانانِ حسیں تھے

جب خاتمہ بخیر ہوا فوجِ شاہ کا

ان مصرعوں سے یہ خیال ہوتا ہے کہ پابند قوافی کے جس مقدمے کو اوپر پیش کیا گیا ہے وہ صحیح نہیں، کیونکہ مندرجہ بالا مشہور مراثی کے مطلعوں سے اس کی تصدیق نہیں ہوتی۔ چنانچہ مراثِ انیس کی چاروں نول کشوری جلدوں سے مدد لی گئی تاکہ مندرجہ بالا مقدمے کی صحت یا عدم صحت کے بارے میں قطعی رائے قائم کی جا سکے۔ ان چاروں جلدوں میں مراثی کی کل تعداد اور پابند و آزاد اصوات پر ختم ہونے والے قوافی کی تقسیم درجِ ذیل ہے:

جلد اول	میں کل مراثی	۲۹	ہیں جن میں	۲۲	آزاد اور	۷	پابند قوافی سے شروع ہوتے ہیں						
جلد دوم	″ ″ ″	۲۶	″ ″	۱۹	″ ″	۷	″	″	″				
جلد سوم	″ ″ ″	۱۸	″ ″	۱۵	″ ″	۳	″	″	″				
جلد چہارم	″ ″ ″	۳۳	″ ″	۲۶	″ ″	۷	″	″	″				
کل میزان :		۱۰۶		۸۲		۲۴							

اس سے تو یہ ثابت ہوتا ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کی تعداد ایک چوتھائی سے بھی کم ہے اور مسدس کے بند کی جس پابند ساخت پر ہم زور دے رہے تھے وہ گمراہ کن ہے۔ لیکن حقیقتاً ایسا نہیں۔ یہاں ہمیں اس بات سے دھوکا ہوا ہے کہ یہ اوسط صرف ان بندوں کا ہے جن سے مراثی کا آغاز ہوا ہے۔ بعد میں آنے والے بندوں کا نہیں۔ یہ جان کر حیرت ہوگی کہ بعد میں آنے والے سینکڑوں بندوں کی کیفیت بالکل دوسری ہے۔ اس گوشوارے سے اتنی بات تو بہرحال ثابت ہو ہی گئی کہ انیس اپنے اکثر مراثی کی اٹھان کھلے قوافی والے بندوں یعنی مصوتوں سے کرتے ہیں لیکن جیسے جیسے طبیعت زور مارنے لگتی ہے اور تخیل جولانیوں پر آتا ہے تو وہ شعوری یا تحت الشعوری طور پر قصیدے کی روح سے ہم کنار ہو جاتے ہیں اور پابند قوافی یعنی مصمتوں کا استعمال کرتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ کھلے ہوئے قوافی والے بند آتے ہی نہیں،

آتے ہیں اور مزور آتے ہیں۔ لیکن انیس کا غالب رجحان پابند قوافی یعنی مصمتوں کی طرف ہے۔

مراثی انیس میں بندوں کی ان دو شکلوں کے علاوہ جن کا ذکر اوپر کیا گیا یعنی پابند اور آزاد، ایک شکل اور بھی ملتی ہے یعنی کہنے کو تو یہ بند مردف ہیں لیکن قافیہ ان میں بھی پابند ہے یعنی مصمتے پر ختم ہوتا ہے، جیسا کہ ذیل کے بندوں میں / قامت، صورت، صولت، ہمت / پیکر، برابر، پر، باہر / وغیرہ سے ظاہر ہے:

سرو شرمائے قد اس طرح کا قامت ایسی　　اسداللہ کی تصویر تھے صورت ایسی
شیر نعروں سے دہل جاتے تھے صولت ایسی　　جا کے پانی نہ پیا نہر پہ ہمت ایسی
جان جب تک تھی اطاعت میں رہے بھائی کی
تھے علم دار مگر بچوں کی سقائی کی

ابر ڈھالوں کا اٹھا تیغ دو پیکر چمکی　　برق چھپتی ہے یہ چمکی تو برابر چمکی
سوئے پستی کبھی کوندی کبھی سر پر چمکی　　کبھی انبوہ کے اندر کبھی باہر چمکی
جس طرف آئی وہ ناگن اسے ڈستے دیکھا
مینھ سروں کا صفِ دشمن میں برستے دیکھا

اس طرح کے بند بھی دراصل پابند قوافی ہی کی ذیل میں آتے ہیں۔

اس نظر سے دیکھیے تو زیر نظر مرثیہ " نمک خوانِ تکلم ہے فصاحت میری" میں پابند و آزاد بندوں میں ذیل کا تناسب ہے:

کل بند	۱۰۲
پابند قوافی والے بند	۵۵
کھلے / آزاد قوافی والے بند	۴۷

یعنی غالب رجحان پابند قوافی والے بندوں کا ہے۔ لیکن یہ صرف ایک مرثیے کی کیفیت ہے۔

یہ مقدمہ اس وقت تک پایۂ ثبوت کو نہیں پہنچ سکتا جب تک دوسرے مراثی سے بھی اس کی توثیق نہ ہو جائے۔ مزید تجزیے کے لیے ہم نے انیس کے ایک اور شاہکار مرثیے "جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے" کا انتخاب کیا۔ اس کے تجزیے کے نتائج حسبِ ذیل ہیں:۔

کل بند	۱۹۴
پابند قوافی	۱۴۰
کھلے قوافی	۵۴

اب ان دونوں مرثیوں سے ذیل کا اوسط حاصل ہوا:

کل بند	۲۹۶ = ۱۹۴ + ۱۰۲
پابند قوافی	۱۹۵ = ۱۴۰ + ۵۵
کھلے قوافی	۱۰۱ = ۵۴ + ۴۷

گویا پابند قوافی والے بند کل بندوں کا ۶۶ فیصد یعنی دو تہائی ہوتے۔ یہ دو مشہور مرثیوں کی کیفیت ہے۔ اس مقدمے کو حتمی طور پر ثابت کرنے کے لیے ہم نے نول کشوری مراثی انیس کی چاروں جلدوں کی مدد لی اور ہر جلد سے پانچ پانچ مرثیوں کو کہیں کہیں سے بغیر کسی تخصیص کے کھول کے دیکھا۔ اس طرح کے اتفاقی RANDOM اور غیر ارادی تجزیے سے جو نتائج سامنے آئے وہ حسبِ ذیل ہیں:

جلد اول:	ص ۶۲ - ۶۳	=	۱۵ + ۳
	ص ۱۹۴ - ۱۹۵	=	۱۰ + ۸
	ص ۲۶۰ - ۲۶۱	=	۱۳ + ۵
	ص ۳۱۰ - ۳۱۱	=	۹ + ۹
	ص ۳۳۸ - ۳۳۹	=	۱۳ + ۵

کل بند ۹۰ = ۶۰ پابند ۳۰ آزاد

نون (غنہ) میں جو الف، واو اور ی / ے کے ساتھ آتا ہے۔ بعینہ یہی صوتی کیفیت انیس کی بیتوں کی ہے۔ انیس کے جن دو مشہور مرثیوں کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان کی ۱۹۴ + ۱۰۲ = ۲۹۶ بیتوں میں سے ایک بھی بیت ایسی نہیں ہے جس میں کھلی یعنی مصوتوں پر ختم ہونے والی ردیف نہ ہو۔ ان بیتوں کے سلسلے میں چند باتیں خصوصیت سے توجہ چاہتی ہیں:

۱ ۔ بیت میں ردیف کا التزام ہر جگہ ہے۔
۲ ۔ ردیفوں میں کھلی اصوات کا استعمال کیا گیا ہے۔
۳ ۔ بیت میں افعال لازماً آتے ہیں:
۴ ۔ ردیف اکثر و بیشتر اگر فعل پر نہیں تو حرفِ جار پر ختم ہوتی ہے۔

ان نکات کی وضاحت کے لیے ذیل کے بند ملاحظہ ہوں:

یک بیک فصلِ فراقِ سر و گردن آئی کٹ گئی تیغ تلے جب صفِ دشمن آئی
تیغ کیا آئی کہ اڑتی ہوئی ناگن آئی بگڑی اس طرح لڑائی کہ نہ کچھ بن آئی
غل تھا بھاگو کہ یہ ہنگام ٹھہرنے کا نہیں
زہر اس کا جو چڑھے گا تو اترنے کا نہیں

کہہ کے یہ باگ پھرائی طرفِ لشکرِ شام پڑ گیا خیمۂ ناموسِ نبی میں کہرام
رعب سے فوج کے دل ہل گئے کانپے اندام رن میں گھوڑے کو اڑاتے ہوئے آئے جو امام
سر جھکے ان کے جو کامل تھے زباں دانی میں
اڑ گئے ہوش فصیحوں کے رجز خوانی میں

یک بیک طبل بجا فوج میں گرجے بادل کوہ تھرائے زمیں ہل گئی گونجا جنگل
پھول ڈھالوں کے چمکنے لگے تلواروں کے پھل مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکلِ اجل

واں کے جاؤش بڑھانے لگے دل لشکر کا
فوجِ اسلام میں نعرہ ہوا یا حیدر کا

اوپر کے تینوں بندوں میں ردیف ہر بیت میں ہے اور ہر جگہ کھلی ہوئی ہے۔ "نہیں اٹھ" "میں" میں غنیمت ہے۔ اب فعل کو دیکھیے: اوپر کے چار مصرعوں کے افعال کی بندش میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ پہلے بند میں "آئی" فعل ہے جس کی چاروں مصرعوں میں تکرار ہوئی ہے۔ آخری دو مصرعوں کا انداز بالکل دوسرا ہے۔ یہ دونوں مصرعے امدادی فعل "تھا" پر ٹکے ہوئے ہیں اور دونوں مصرعوں میں فعل مکمل ہے۔ انیس کی اکثر بیتوں میں یہ ہوتا ہے کہ اوپر کے چار مصرعوں میں فعل کی جو بھی صورت رہی ہو، بیت میں آکر وہ اپنی تکمیل کو پہنچتی ہے یا اپنا قالب بدل کے مکمل صورت میں سامنے آتی ہے۔ اوپر کی دوسری بیت میں "سر جھکے"، "اڑ گئے" اور تیسری بیت میں "بڑھانے لگے"، "نعرہ ہوا" نہ صرف اوپر کے چار چار مصرعوں کی فعلیہ فضا سے اسلوبیاتی طور پر مختلف ہیں بلکہ فعلیہ سطح پر ہر لحاظ سے مکمل بھی ہیں اور اس انداز سے نہ صرف بند کی معنیاتی فضا کی بلکہ اسلوبیاتی اکائی کی بھی تکمیل ہوتی ہے۔ اس کا کچھ اندازہ ذیل کی بیتوں کو بندوں کے ساتھ پڑھنے سے ہوگا:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح — گلزارِ شب خزاں ہوا آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح — سرگرمِ ذکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح
تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دمبدم — مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم — سردی ہوا میں پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

باچشمِ نم وہاں سے بڑھے آپ چند گام — گویا زمیں کی سیر کو اترا مہِ تمام
مثلِ نجوم گرد تھے حیدر کے لالہ فام — شکلیں وہ نور کی وہ تجمل وہ احتشام
زلفیں ہوا سے ملتی تھیں ہاتھوں میں ہاتھ تھے
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

ٹھنڈی ہوا میں سبزۂ صحرا کی وہ لہک — شرمائے جس سے اطلسِ زنگاریِ فلک
وہ جھومنا درختوں کا پھولوں کی وہ مہک — ہر برگِ گل پہ قطرۂ شبنم کی وہ جھلک
ہیرے خجل تھے گوہرِ یکتا نثار تھے
پتے بھی ہر شجر کے جواہر نگار تھے

خیمے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال — چہرے تو فق ہیں اور کھلے ہیں سروں کے بال
زینب کی یہ دعا ہے کہ اے ربِّ ذوالجلال — بچ جائے اس فساد سے خیر النسا کا لال
بانوئے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

ان بیتوں کے مطالعے سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ان کا خاتمہ یا تو امدادی فعل پر ہوتا ہے یا فعل پر یا پھر حروفِ جار پر۔ یہ سب الفاظ (افعال ہوں یا حروفِ جار) کھلی اصوات پر ختم ہوتے ہیں۔ انیس کے ہاں غیر مردف بیتیں سرے سے ہیں ہی نہیں۔ البتہ اکا دکا پابند ردیفیں آتی ہیں ان کا تناسب یہ ہے: پہلے مرثیے کی کل ۱۰۲ بیتوں میں سے پابند ردیفیں صرف ۵ ہیں، اسی طرح دوسرے مرثیے کی کل ۱۹۴ بیتوں میں سے پابند ردیفیں صرف ۱۳ ہیں۔ گویا دونوں مرثیوں کی ۱۰۲ + ۱۹۴ = ۲۹۶ بیتوں میں سے صرف ۵ + ۱۳ = ۱۸ پابند ردیفیں ہیں۔ یہ کُل بیتوں کا ۶ فی صد سے زیادہ نہیں۔ اس

اوسط کی مزید تصدیق ہم نے بیس مختلف مراثی کے ان ۳۶۰ بندوں کی بیتوں سے بھی کی، جن کا تذکرہ پہلے کیا جاچکا ہے۔ ان کے نتائج سے بھی اسی بات کو توثیق ہوئی۔

پہلی جلد	۹۰ :	۶
دوسری جلد	۹۰ :	۵
تیسری جلد	۹۰ :	۷
چوتھی جلد	۹۰ :	۵
میزان	۳۶۰ :	۲۳ : اوسط ۶ فی صد

یعنی ۳۶۰ بیتوں میں صرف ۲۳ پابند ردیفوں میں ہیں، اور اس اوسط کے پیش نظر اب اس وضاحت کی ضرورت نہیں رہتی کہ بیتوں کا صوتی رجحان بندوں کے صوتی رجحان کے بالکل برعکس ہے، یعنی وہاں پابند قوافی اور مصمتوں پر زور تھا تو یہاں آزاد قوافی یعنی مصوتوں کی کثرت ہے۔ گویا بالکل دن اور رات کی کیفیت ہے۔ ہر چار مصرعوں کے بعد جب قافیہ بدلتا ہے تو ایک زبردست اندرونی موسیقیت اور ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔ بندوں میں شوکت، دبدبہ، بلند آہنگی اور جلال ہے تو بیتوں میں جمال، رس اور لطافت ہے۔ بندوں میں اٹھان اور بیان ہے تو بیتوں میں تکملہ اور خاتمے کی کیفیت ہے۔ بندوں کے مصمتے جب بیتوں کی کھلی آوازوں اور مصوتوں میں ڈھلتے ہیں تو عجب خوش آہنگی اور جمالیاتی کیف کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ہے قصیدے اور غزل کی روح کا وہ ملاپ جس کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا کہ اس نے انیس کے یہاں ایک اچھوتا اسلوبیاتی پیکر اختیار کیا اور فصاحت کے قدیم تصور کو ایک نئی شعری جہت سے آشنا کیا۔

اس ساری بحث میں اب تک ہم نے دبیر کو نظر انداز کیا ہے۔ ہمارے مقدمے پر ابھی یہ سوال قائم کیا جا سکتا ہے کہ مراثیِ انیس کی جس امتیازی خصوصیت پر ہم اصرار کررہے ہیں اور جسے انیس کی فصاحت کے ملفوظی اجزائے ترکیبی کا جزوِ لازمی قرار

دے رہے ہیں، وہ کہیں مسدس ہی کی خصوصیت نہ ہو۔ یعنی قصیدے اور غزل کے ہیئتی عناصر کی آمیزش اور مصمتوں اور مصوتوں کا صوتی ٹکراؤ اور جھنکار کہیں مسدس ہی کے فارم کی بدولت نہ ہو، اور تمام مسدس کہنے والوں میں یہ خصوصیت جزوِ مشترک COMMON DENOMINATUR ہی کی حیثیت نہ رکھتی ہو۔ اس صورت میں اس کا حقِ تحسین CREDIT مسدس کی ہیئت کو ملنا چاہیے نہ کہ انیس کے فن کو۔ چنانچہ ضروری ہے کہ اس ضمن میں انیس کے مسدس کا موازنہ دبیر کے مسدس سے کیا جائے۔ کیونکہ اگر یہ خصائص مسدس کے ہیں یعنی ان کا وقوع مسدس میں بالقوۃ موجود LATENT ہے تو دونوں میں مشترک ہوں گے اور اس بارے میں انیس کا کچھ امتیاز نہ ہوگا، اور اگر ان کا تعلق شاعر کے جوہر ذاتی اور ذہنِ تخلیقی سے ہوگا تو دونوں کے یہاں اس ضمن میں جو کچھ مابہ الامتیاز ہوگا، وہ ظاہر ہو کر سامنے آجائے گا۔ اودھ اخبار کی جلدوں یا نول کشوری جلدوں کی غیر موجودگی میں" شعارِ دبیر" مرتبہ مہذب لکھنوی (جس میں دبیر کے چھ بہترین مراثی شامل ہیں) اور" شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیر" مولفہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری سے مدد لی گئی جس میں دبیر کا مرثیہ" ذرہ ہے آفتاب درِ بو تراب کا" شامل ہے۔ ان کی مدد سے مراثیِ دبیر کے تجزیے کی جو کیفیت سامنے آئی درج ذیل ہے:

	کل بند	پابند قوافی والے بند	
ذرہ ہے آفتاب درِ بو تراب کا :	۸۱	۳۱	
جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا :	۱۵۳	۴۹	
کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے :	۱۳۲	۳۸	
	۳۶۶	۱۳۸	= ۳۸ فی صد
اتفاقی تجزیہ" شعارِ دبیر"			
(ہر دسواں صفحہ، کل پندرہ بار، فی صفحہ پانچ بند) :	۱۵۰	۳۱	= ۲۱ فی صد

اب اس تجزیے سے یہ نہایت دلچسپ اور ناقابلِ تردید حقیقت سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کے استعمال پر دبیر کو وہ قدرت نہیں یا ان کی طبیعت کو پابند قوافی والے بندوں سے وہ نسبت نہیں جو انیس کو ہے۔ انیس کے یہاں پابند قوافی والے بندوں کا استعمال ۶۰ سے ۶۶ فی صد یعنی تقریباً دو تہائی ہے جبکہ دبیر کا RANGE ۲۱ فی صد سے ۳۸ فی صد ہے یعنی تقریباً ایک تہائی۔ اسی نسبت سے دونوں کے فن میں علاوہ دوسرے شعری عوامل کے جو بنیادی ہیئتی اور صوتی فرق ہے، یعنی پابند و آزاد قوافی کے ٹکراؤ، نیز تبدیلِ اصوات کے مخصوص زیر و بم اور صوتی جھنکار سے جو جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے، وہ اسی اعتبار سے دبیر کے یہاں کم ہے۔ دبیر کے یہاں یہ خصوصیت اگرچہ موجود ہے، لیکن اس ہمہ گیر اور اعلیٰ پیمانے پر نہیں جیسی انیس کے یہاں ہے۔ نیز اس سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پابند قوافی والے بندوں کا استعمال مسدس کے فارم کی ناگزیر کیفیت نہیں، ورنہ دونوں کے یہاں ان کا اوسط کم و بیش ایک جیسا ہوتا۔

اس تجزیے سے انیس و دبیر کے فن کا فرق (صوتی حد تک) تو واضح طور پر سامنے آگیا لیکن جہاں تک مسدس کے فارم کا تعلق ہے، ابھی اس کو مزید جانچنے کی ضرورت ہے۔ بالخصوص مرثیے سے ہٹ کر جن شعرا نے مسدس کو برتا ہے، ان کے یہاں بھی یہ دیکھ لینا چاہیے کہ مسدس کی کیا کیفیت ملتی ہے اور پابند و آزاد قوافی والے بندوں کی کیا نوعیت ہے۔ اس سوال کا جواب معلوم کرنے کے لیے ہم نے بوجوہ حالی اور چکبست کا انتخاب کیا کیونکہ انیس کے بعد ان دونوں نے مسدس کے فارم کو جس کامیابی سے برتا ہے اس کی دوسری مثال نہیں ملتی۔ مسدسِ حالی چونکہ مسلسل نظم ہے، اور خاصی طویل، اس لیے بہتر طریقہ یہی تھا کہ اس کا اتفاقی تجزیہ کیا جائے۔ اس سے جو دلچسپ نتائج سامنے آئے درج ذیل ہیں:

صفحہ (مسدس حالی صدی ایڈیشن مرتبہ: ڈاکٹر سید عابد حسین طبع لاہور ۱۹۵۷ء)	پابند قوافی والے بند
۸۰	۲
۹۰	۱
۱۰۰	۲
۱۱۰	۰
۱۲۰	۲
۱۳۰	۱
۱۴۰	۰
۱۵۰	۲
۱۶۰	۰
۱۷۰	۱
۱۸۰	۱
۱۸۵	۳
۱۷۵	۱
۱۶۵	۲
۱۵۵	۱
کل بند ۶۰	پابند ۱۹ : اوسط ۳۲ فی صد

ہر صفحے پر چار بند ہیں۔ اس طرح پندرہ صفحوں پر کل ساٹھ بند ہیں۔ ان میں پابند قوافی والے بند صرف انیسؔ نکلے، یعنی ایک تہائی سے بھی کم۔ یہ انیس کے اوسط سے آدھا ہوا۔ اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ (البتہ اس کمی کو حالی ایک اور طرح سے پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں یعنی ان کے یہاں ۶۰ بیتوں میں سے ۱۵ پابند ہیں اور جو بالکل الگ بات ہے۔ انیس کے یہاں بیتیں بالعموم آزاد اور کھلی ہوئی ہیں)۔ اب ذرا چکبست کو ملاحظہ فرمائیے۔ ان کے یہاں " راماین کا ایک سین" سے بہتر مسدس نہیں چنانچہ اسی کو لیا گیا کل بند ۳۳، پابند قوافی ۲۴ اور ۳۳ بیتوں میں سے سوائے ایک کے سب آزاد اور کھلی ہوئی۔ کیا اس کے بعد یہ بتانے کی ضرورت باقی ہے کہ چکبست کا مسدس انیس سے کتنا قریب ہے، اور چکبست کے بارے میں وہ بات جو تاثراتی یا جمالیاتی طور پر کہی جاتی ہے کہ چکبست کا فن انیس سے شدید طور پر متاثر ہے، اس کی کیسی واضح معروضی بنیاد اس تجزیے سے سامنے آجاتی ہے۔ نیز اب اس بارے میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں کہ پابند قوافی والے بندوں کا کوئی مقررہ فی صد مسدس کے فارم کے لیے ناگزیر نہیں۔ مسدس کو برتنے والے مختلف شعرا کے یہاں اس کا اوسط مختلف ہے، یعنی کسی خاص تعداد میں پابند قوافی والے پہلے چار مصرعوں کا وقوع مسدس کے فارم کا COMMON DENOMINATOR نہیں۔ دبیر اور حالی کے یہاں ان کا وقوع بالعموم ایک تہائی ہے جبکہ انیس کے یہاں دو تہائی۔ یہ فرق معمولی فرق نہیں، اور یہ امتیاز مسدس کو برتنے والے تمام شعرا میں صرف انیس کو حاصل ہے۔ انیس نے ایک جگہ کیا اچھا اشارہ کیا ہے:

بزم کا رنگ جدا رزم کا میداں ہے جدا — یہ چمن اور ہے زخموں کا گلستاں ہے جدا
فہم کامل ہو تو ہر نامے کا عنواں ہے جدا — مختصر پڑھ کے رلا دینے کا ساماں ہے جدا

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

انیسؔ "بزم" اور "رزم" کے رمز آشنا تھے۔ بین و بکا کو انھوں نے "مختصر پڑھ کے رلا دینے" تک محدود رکھا۔ "مصائب" اور "رقت" کے ساتھ ساتھ انھیں اس بات کا بطورِ خاص خیال تھا کہ "دل بھی محظوظ ہوں" جو غزل کا وصف ہے، اور "دبدبہ" بھی ہو "توصیف" بھی ہو اور "تعریف" بھی، جو قصیدے کا منصب ہے۔ انیسؔ نے یہ سب کام مسدس سے لیا۔ اوپر کی بحث سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ انیسؔ جس فصاحت کا دعوے کرتے ہیں، یا شبلی اور اُن کے بعد آنے والے نقاد انیسؔ کی جس فصاحت کی داد دیتے ہیں، اُس کا گہرا تعلق مسدس کے فارم کو انتہائی فن کاری کے ساتھ برتنے سے بھی ہے، اور غزل اور قصیدے کی شعری روح کو جذب کر کے اس کی تقلیب کرنے سے بھی۔ انیسؔ کی فصاحت فریبِ نظر کا سامان ضرور فراہم کرتی ہے، لیکن دراصل یہ ویسی فصاحت نہیں جس کا تصور قدما یا متوسطین کے یہاں ملتا ہے۔ انیسؔ نے مرثیے کی فضا میں قصیدے کی روایت سے استفادہ کر کے فصاحت کے مروجہ مفہوم میں نئی وسعت پیدا کی۔ ممکن ہے ایسا غیر شعوری طور پر ہوا ہو، تاہم اس سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آجاتی ہے کہ انیسؔ نے ناسخیت ہی کے بعض اجزا کی تقلیب کر کے ناسخیت سے ٹکر لی، اور مرثیے کو ایک نئی خوش آہنگی اور جمالیاتی حسن عطا کر کے بالواسطہ طور پر ناسخیت کی شکست میں ایک زبردست تاریخی کردار ادا کیا۔ انیسؔ نے جس طرح بند کے پہلے چار مصرعوں میں قصیدے کے زورِ بیان اور دبدبے اور بیتوں میں غزل کی لطافت اور نرمی کو باہم مربوط کر کے مرثیے کو جو نیا اسلوبیاتی پیکر دیا، وہ اُن کے فن سے مخصوص ہے، اور یہ جزو لاینفک ہے اُس فصاحت کا جس کے قدیم مفہوم کو اُنھوں نے وسعت دی، اور جس کا اثر بعد کی اردو شاعری پر برابر محسوس ہوتا رہا ہے۔

ضرورت تھی جن کی

شبیہہ الحسن

میر انیسؔ کی خوشہ چینی اور ان کے خوشہ چیں

میر انیسؔ ایک سحر انگیز ادبی اور فنی شخصیت رکھتے تھے فطری صلاحیتوں کے علاوہ ان کے شعور کو جِلا دینے میں اس عظیم تاریخی روایت کو بڑا دخل تھا جس نے ایک زرخیز ادبی وراثت کی شکل میں میر انیسؔ کی فنی تکوین میں بیش بہا حصہ لیا تھا۔ روایت، شخصیت اور وراثت کے علاوہ اردو کی ادبی تاریخ میں میر انیسؔ کا زمانی اور مکانی 'محل وقوع' بھی کچھ ایسے نتیجہ خیز پہلو رکھتا ہے جسے میر انیسؔ اور ان کے خوشہ چینوں کا مطالعہ کرتے وقت نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ میر انیسؔ خود ایک بڑے فیض یاب تھے، خود بہت بڑے نکتہ اندوز تھے اس لیے بھی انھیں اردو کی ادبی تاریخ میں ایک بڑے فیض رساں اور نکتہ آفریں کی اہمیت حاصل کرنے کا موقع ملا۔

میر انیسؔ کا نسلی یا خاندانی ادبی شعور ہمہ جہت ابداع واختراع کی طرف پانچ پشتوں سے بڑھ رہا تھا، ادبی صلاحیتیں ہرچند کہ توارث سے منتقل نہیں ہوتیں مگر اس نسل میں ادبی توانائی و رعنائی ہر نئی پیڑھی میں دوگنی شائستگی اور قوت کے ساتھ منتقل ہوکر میر انیسؔ کے یہاں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچی، اردو کے کسی بھی معروف اور بڑے شاعر کے سلسلہ میں نسل وخاندان کی ادبی روایت کے ایسے پائیدار ارتقاء کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی ہے

اس پورے سلسلہ میں مضامین و معنویت کے علاوہ زبان کا استعمال اور اس پر عبور ہمیشہ بڑی ندرت کا حامل رہا ہے ضاحکؔ کے یہاں زبان کا استعمال چاہے عجیب ہو مگر ندرت و جدت سے خالی نہیں تھا میر حسنؔ، سوداؔ یا میر تقی میرؔ کے برابر شاعر نہیں تھے مگر ان کی زبان ان دونوں سے یقیناً بہتر تھی، خلیقؔ کے متعلق اتنا ہی کہنا کافی ہے کہ ناسخؔ کے ایسا موشگاف خلیقؔ کی زبان کی تعریف کرتا تھا اور سیکھنے والوں کو ان کی طرف رجوع کی ترغیب دیتا تھا رفتہ رفتہ جمع ہونے والی اور فروغ پانے والی یہ ادبی صلاحیتیں میر انیسؔ کی شخصیت میں ایک ایسا دراک ذہن اور حساس شعور پا گئیں جس نے اردو ادب کی شان اور قوت کے سارے اندازوں کو بدل دیا۔

دوسری طرف اردو ادب کے اس عجیب و غریب بلکہ حیران کن تاریخی افتاد و عمل کی طرف بھی نظر رکھنا ضروری ہے جس کی کوئی مثال دنیا کے کسی ادب کی تاریخ میں مشکل ہی سے دستیاب ہو سکتی ہے، یہ مسئلہ زبان کی ادبی صلاحیت اور اسے استعمال کرنے والے فنکاروں کی ذہنی صلاحیت اور تہذیبی گرفت میں مطابقت کا ہے، کسی بھی قوم یا گروہ میں بالعموم تہذیب، زبان اور فنکاری کا ارتقائی کارواں ایک ہی بانگ جرس کا تابع ہوتا ہے اور ایک ہی رفتار سے چلتا ہے۔ یوں یہاں شاندار تہذیب اور شائستہ ادب کی علامت نہیں بن سکتی ہیں، عظیم فنکارانہ ذہن کی نمود یا اظہار فروتر تہذیب یا زبان کی مدد سے ممکن نہیں۔ زبان میں جیسے جیسے توانائی اور اظہار کی شائستگی پیدا ہوتی ہے اچھے اچھے فنکاروں کے نمودار ہونے کا سلسلہ بھی چل پڑتا ہے، اردو ادب کے سلسلہ میں یہ فطری معمول بڑی حد تک خلل پذیر ہو گیا، قبل اس کے کہ اردو زبان اعلیٰ ادب کی جلوہ گاہ بننے کی صلاحیت حاصل کرتی، اس کا نہایت بالیدہ، پختہ اور شائستہ ذہن رکھنے والے فنکاروں نے، بہت سے سماجی، تاریخی عوامل کی بنا پر، ادبی مقاصد کے لیے استعمال شروع کر دیا۔ میرؔ، سوداؔ، حاتمؔ، میر سوزؔ، مظہرؔ، دردؔ اور یقینؔ وغیرہ جو اپنے شاعرانہ ذریعۂ اظہار یعنی اردو کی پختگی اور شائستگی کے مقابلہ میں زیادہ پختہ، مہذب،

پیچیدہ اور گہرا ذہن رکھتے تھے اکثر فارسی زبان پر درکار قدرت نہ ہونے کی بنا پر اردو میں شاعری کرنے پر یک گونہ مجبور ہوتے تھے، انھوں نے ذہنی پختگی اور فنی ذہن، اردو کی مدد سے نہیں، بلکہ فارسی اور اس عہد کے ان رائج علوم وفنون کی مدد سے حاصل کیا تھا کہ جن میں ہنوز اردو کو باریابی حاصل نہیں ہوئی تھی، وہ زیادہ ترقی یافتہ ذہن رکھتے تھے، لیکن نسبتاً کم ترقی یافتہ ادبی زبان کے استعمال پر مجبور تھے، ان معذوریوں کو اگر نگاہ میں رکھا جائے تو اس عہد کے چند عظیم شاعروں کی مزید عظمت کا قائل ہونا پڑتا ہے، انھوں نے اپنے دائمی فتوحات کا سکہ کند ہتھیاروں کی مدد سے رائج کیا، اردو کی پرشکن راہوں پر انھوں نے روانی کے ساتھ سفر کیا، دھندلے فانوسوں کے باوجود انھوں نے اپنی خیرہ کن فنی روشنی کامیابی کے ساتھ پھیلادی، یہ ساری صورت حال اٹھارہویں صدی پر کسی نہ کسی حیثیت سے محیط رہی بلکہ انیسویں صدی کے اچھے خاصے حصہ پر بھی حاوی رہی، اسی زمانہ میں، اور انھیں اسباب کی بنا پر غالب کا طرز بیدل میں ریختہ لکھنے کا تجربہ ناکام ہوا، انیسویں صدی کو مجموعی طور پر اردو زبان کی ادبی صلاحیتوں کے ظہور، اور اظہار فن کے اعلیٰ منصب پر فائز ہونے کی صدی کہا جا سکتا ہے۔ اس عہد میں زبان کی تراش خراش پر بڑی توجہ دی گئی، اس کی شکنیں بڑی حد تک دور ہوئیں، جھول جھال مٹا، دہلی کی ابدائی کوششوں اور ناسخ کے اصلاحی جہاد نے زبان کو تیز رفتاری کے ساتھ ارتقار کی اس منزل پر پہنچا دیا کہ جہاں اس نے پہلے ہی سے ترقی یافتہ ذہن رکھنے والے فنکاروں کو جالیا۔ نہ صرف زبان کی پسماندگی ختم ہوگئی، بلکہ بہت عرصہ سے فنکاروں اور زبان کے درمیان جس ہم آہنگی، ہم رفتاری، ہم پروازی اور مکمل تطابق و ہم کاری کا انتظار تھا، وہ معرض وجود میں آگئی، اردو کی ادبی تاریخ کا یہ دور یہ لمحہ، اور یہ موڑ کسی دور یا عہد کے مقابلہ میں معنویت اور زرخیزی کے اعتبار سے زیادہ اہمیت کا حامل تھا۔ یہ تقریباً دو سو سال کے ریاض کا ایسا نتیجہ تھا، جس نے آئندہ تازہ کاریوں، ادب کے نئے منہاج و مقاصد کے متعین کرنے بلکہ بہت سی ادبی تحریکوں کے وجود

میں آنے کی راہ ہموار کی۔

میر انیسؔ عین اسی تاریخی موڑ پر نمودار ہوئے، کہا جا سکتا ہے کہ ہر وہ شاعر جو اس عہد میں پیدا ہوا اسی خصوصیت کا حامل تھا، لیکن میر انیسؔ کا یہ تاریخی محلِ وقوع محض ایک حادثے اور اتفاق کی نوعیت نہیں رکھتا ہے، بلکہ اس کے ساتھ اس ساری وراثت اور ان کی غیر معمولی شخصیت کو بھی منسلک کرنا چاہیے کہ جس کی در پردہ پرورش و پرداخت کا سلسلہ کئی پشتوں سے جاری تھا۔ وہ اگر لکھنؤ اور اس عہد میں نہ پیدا ہوتے ہوتے اور فنکاری کی ایک طویل میراث اور تجربہ اور خود ایک ایسے شعور کے مالک نہ ہوتے جسے خصوصیت کے ساتھ ان کے خاندان اور ان کے عہد کے اجتماعی شعور نے جمالیاتی اور اخلاقی قدروں کے اظہار کے لیے موزوں بنا دیا تھا تو ان کے متعلق اندازے قایم کرنے کے پیمانے آج شاید بالکل مختلف ہوتے۔

میر انیسؔ کا ظہور و نمود ایک ایسے عہد میں ہوا جس کی زرخیزی اور زر پاشی کا جواب اردو کی ادبی تاریخ میں فراہم ہونا ممکن نہیں، انھوں نے ایک زریں عہد میں پرورش پائی، معطر دور میں سانس لی اور چمن طراز پس منظر میں پرواز کے لیے دست و بازو کھولے اور اپنے فنی کمالات کے اظہار کے لیے ایک ایسی صنف سخن منتخب کی کہ جس میں اس عہد کے صاحبان رائے کے تصور کے مطابق مضمونِ نو پیدا کرنا مشکل تھا مگر انھوں نے بار بار مضامین نو کے انبار لگا دئے۔ مرثیہ میں درست زبان اور فنی آداب کا برتنا محال خیال کیا جاتا تھا، گمان یہ تھا کہ صرف بگڑا ہوا شاعر ہی اس میدان میں اپنی کج افتادی کے مظاہرے کر سکتا ہے مگر میر انیسؔ نے ایسی فنکاری کے ساتھ اس میدان میں قدم رکھا کہ ان کے مقابلہ میں دوسرے اصناف کے بہت سے اہم فنکار بھی بگڑے ہوئے شاعر معلوم ہونے لگے۔ اس عہد میں عروس سخن کی مشاطگی کا منصب مرثیہ نگار کے علاوہ اور کسی بھی دوسری صنف کے شاعر اور بالخصوص غزل گو کے حوالہ کرنا بڑی فطری اور مناسب بات معلوم ہوتی تھی مگر میر انیسؔ

نے اہلبیت کے ساتھ اس منصب پر حاکمانہ اقتدار حاصل کرلیا ان کے اس بیان میں کسی طرح کا مبالغہ نہیں ہے:

نظم ہے یا گوہر شہوار کی لڑیاں انیسؔ — جوہری بھی اس طرح موتی پرو سکتا نہیں
کسی نے تیری طرح سے اے انیسؔ — عروس سخن کو سنوارا نہیں
وہ گُل ہوں عنایت چمنِ طبع نکو کو — بلبل نے بھی سونگھا نہ ہو جن پھولوں کی بو کو
گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں — اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں
نازاں ہوں عنایت پہ شہنشاہِ زمن کی — لو بر طرفی پڑ گئی مضمونِ کہن کی

وہ ایک ایسے دور کے شاعر ہیں کہ جب فکر، تہذیب اور زبان پر عہد بالیدگی کا شباب آیا، وہ اس شائستہ تہذیب کے وارث تھے کہ جس کی زبان گویا اردو تھی اسی لیے وہ اپنے دور کی نئی فنی بصیرت اور جمالیاتی شعور کی علامت بن گئے وہ کسی بھی صنف سخن کو اپناتے ایک عظیم شاعر کا منصب حاصل کر لیتے، مگر انھوں نے اپنی ساری خوشہ چینیوں سے مرثیہ کی نسبتاً مضمحل صنف سخن کو توانا بنایا اور اپنے آفاق گیر فکر و شعور کی مدد سے اس محدود سمجھی جانے والی صنف سخن میں نہ صرف اپنے لیے اطمینان بخش گنجائش پیدا کرلی بلکہ اردو شاعری کی سرحدوں میں دفعتاً ایسی توسیع پیدا کردی کہ جس کی وجہ سے اس نوزائیدہ زبان کا قد و قامت اور اس کی کارفرمائی عالمی معیاروں کے رو برو رجز خوانی کرنے لگی۔

اردو ادب کی ارتقائی تاریخ میں وہ ایک غیر معمولی جامع منصب کے حامل تھے وہ محض زبان اور حسن بیان کے نہیں بلکہ اخلاقی بصیرت و اقدار کے بھی شاعر تھے، اس اعتماد، خود داری، حق شناسی، حریت فکر، جرأت اظہار و اقدام اور مجموعی طور پر، کردگاری کردار، کے ترجمان تھے یہ منصب انھیں موضوع کے طفیل میں ہاتھ میں آیا تھا، موضوع کی گہرائی اور اس میں مضمر جوہری توانائی کو فن میں منتقل کرنا، غازہ بند فنکاروں کے امکان سے باہر تھا اس کے لیے میر انیسؔ ہی کے ایسا فنکار درکار تھا۔ یہاں بھی موضوع کی عظمت اور فنکاری کی ندرت میں

تطابق اور ہم آہنگی کا واضح احساس میرانیسؔ کے علاوہ اور کسی دوسرے شاعر کے یہاں بہتر طور پر ممکن نہیں ہے ان کا موضوع جتنا عظیم تھا امکانی طور پر ان کی فنکاری بھی ویسی ہی مکمل تھی وہ بیک وقت جمال افروز مشاہدہ، خارا شگاف جذبہ، نسیم سحری کو شرمندہ کرنے والے بیانیہ اسلوب، شائستہ تہذیب، گہربار زبان، ناقابل شکست اقدار کے نمائندہ تھے انھوں نے مرثیے نہیں لکھے بلکہ تمام نزاکتوں کے پیش نظر بال سے باریک اور تلوار سے تیز فنی صراط مستقیم پر وثوق اور اعتماد کے ساتھ سفر کیا' یہ بیت انھوں نے ایک اور سیاق و سباق میں کہی ہے مگر خود ان پر بھی صادق آتی ہے۔

ہر چند باغ دہر کو کیا کیا ملا نہیں
اب تک تو اس روش کا کوئی گل کھلا نہیں

زبان اور حسن بیان کی بہترین خاندانی اور بیرونی روایتوں نے میرانیسؔ کی پرورش کی موضوع اور اس سے متعلق عناصر نے اخلاقی قدروں کا ان میں وہ احساس پیدا کیا جو ان کی فنکاری میں تیسرے بُعد کو پیدا کرنے کا باعث بنا، جس روایت اور فکر کے وہ امین اور خوشہ چیں تھے وہ نکتہ دانوں کو عرصہ سے صلائے عام دے رہی تھی، نکتہ دانی کے عہد سے گزر کر جب میرانیس نے نکتہ آفرینی کے دور میں قدم رکھا تو بغیر کسی زحمت کے مضامین نو کے انبار لگا دیئے اور اب ان کی باری تھی کہ ایک پورے کارواں، نسل اور گلشن کو خوشہ چینی کی دعوت دیں۔

میرانیسؔ کے بعد اردو ادب کا مختلف سمتوں میں ارتقا میرانیس کی لائی ہوئی زرخیزی سے فیض یاب ہونے یا ان کے کھلائے ہوئے چمن سے خوشہ چینی کرنے کی بہت سی آشکار اور اور پنہاں علامتیں رکھتا ہے ان کے بہت سے معاصروں نے بھی ان کا اثر قبول کیا اور بعد میں نمودار ہونے والے مرثیہ نگاروں پر، خواہ وہ کسی قبیلہ اور گروہ سے تعلق رکھتے ہوں میرانیس کے ایسے واضح اثرات دکھائی دیتے ہیں کہ جن کی تشریح بھی غیر ضروری ہے، انس، مونس، نفیس، عارف، وحید، جدید، رشید، عروج، قدیم تو ان کے خاندان سے تعلق رکھتے تھے، مرزا دبیر اور

میر عشق کے خاص سلسلہ میں بھی انیس کی جلوہ ریزی موجود ہے۔انیس کے بعد اب تک اچھے مرثیہ نگاروں کی تعداد پچاس سے کم نہ ہوگی ،معنوی اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ تعداد بہت ہے، سوداؔ سے لے کر اب تک مرثیہ نگاری کو مشکل ترین اور دقیق ترین اصناف سخن میں شمار کیا گیا ہے مرثیہ نگاری ایک رزمیہ اقدام ہے اور ماہرانہ فنکاری پر نسبتہً زیادہ عبور کا متقاضی ہے۔وہ ایک دیوان کی فراہمی نہیں ہے بلکہ شاہنامہ کے ایسی وسیع مگر اس سے زیادہ نازک منزل سر کرنے کا نام ہے۔میر انیس کی ہمہ گیر شخصیت اور فن کے اثرات موجودہ صدی کے مرثیہ نگاروں پر بغیر کسی زحمت کے دیکھے جاسکتے ہیں یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کی فنکاری نے انفرادی سطح سے بلند ہوکر قانون، ضابطہ اور اصول کی حیثیت اختیار کرلی تھی۔ دوسرے الفاظ میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ میر انیس کی مرثیہ نگاری نے اس صنف کے لیے ایک ترقی یافتہ بوطیقا کی حیثیت اختیار کرلی تھی کہ جس نے دوسرے فنکاروں کے لیے بنیادی دستور العمل کا کام دیا۔

یہ نہیں سمجھنا چاہیئے کہ ان کے خوشہ چیں مرثیہ کی دنیا تک محدود ہیں دوسرے اصناف سخن میں بھی ان سے روشنی حاصل کرنے والوں اور پنہاں خوشہ چینی کرنے والوں کی تعداد قیاس اور اندازہ سے باہر ہے۔انیسویں صدی کے آخر میں،اگر اس عہد کی مجموعی ادبی فضا کا غائر جائزہ لیا جائے تو یہ اندازہ کرنا چنداں دشوار نہیں ہے کہ میر انیس کی لائی ہوئی فنی برکتوں سے وہ نیا ادبی ذہن بھی متاثر ہو رہا تھا جو سرعت کے ساتھ نظریاتی تبدیلیوں کو قبول کر رہا تھا۔اس عہد میں جدید نظم کا آفتاب طلوع ہوا جس کے خاص راہنماؤں میں محمد حسین آزاد، حالی، اور کسی حد تک شبلی بھی تھے اس قبیلہ کے سبھی فنکاروں کے یہاں نقطۂ نظر اور موضوع کی جو جدت اور فطرت شناسی اور خالص انسانیت کو فن میں سمیٹنے کی جو کوشش نظر آتی ہے اس میں مغربی اثرات کے علاوہ اس موضوعاتی توسیع کا بھی بڑا دخل ہے جس کا عرفان مرثیہ نگاروں اور بالخصوص میر انیس کی وجہ سے عام ہوا تھا، جدید نظم کا ہیولیٰ بغیر کسی

خاص جستجو کے میرانیس کے مرثیوں میں جا بجا بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔اسی عہد میں حالی کا مسدس اور مقدمہ شعروشاعری وجود میں آیا۔حالی صرف جدید ہی نہیں تھے بلکہ اردو ادب کو ایک جدید دور میں داخل کرنے کا ذریعہ بھی تھے،حالی کے ان دونوں کارناموں کی داخلی شہادتیں میرانیس کے اس فیض عام سے کسی نہ کسی طرح کا ربط رکھتی ہیں جس کے ادراک و تعیں میں حالی کو تقدم حاصل ہے اپنے مقدمہ میں حالی نے مختلف اصناف سخن کے سلسلہ میں جو جارحانہ رائے دی ہے اس کے پیش نظر مرثیہ اور میرانیس کے متعلق ان کی اچھی رائے خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔وہ نہ صرف حالی کے ذہنی تاثر کی غماز ہے بلکہ اس تخلیقی عظمت کا فیض و اعتراف بھی ہے جس سے حالی کے تنقیدی نظریہ اور شعری رویہ کی عمومی تاسیس ہوئی ہے اسی طرح ان کا مسدس بھی اگرچہ صوت و آہنگ کے اس جمال وکمال سے محروم ہے جو میرانیس کے کلام کی عام خصوصیت ہے لیکن اس میں وہ طوفان وتلاطم تو بہرحال موجود ہے جو میرانیس کے کلام میں جا بجا نہیں بلکہ بکثرت اور بہتر شکل میں ملتا ہے۔ انھیں کے بقول اردو شاعری میں جو ایک مدت سے' ماراکد' یعنی رکے ہوئے پانی کی طرح پڑی ہوئی تھی، میرانیس نے طوفان وتلاطم پیدا کر دیا۔حالی کے نئے تجربات اور اردو شاعری کے ماراکد میں خود حالی کی کوششوں سے پیدا ہونے والا تموّج اگر مکمل طور پر میرانیس کی دین نہیں بھی ہے تو اس سے متاثر تو ضرور ہی ہے، حالی کا مسدس تو واضح طور پر کئی حیثیتوں سے اس انقلاب آفرینی کے احساس سے چھلک رہا ہے جس کا حالی نے میرانیس کے یہاں مشاہدہ کیا ہوگا اس بات کو مزید پایۂ ثبوت تک پہنچانے کے لیے حالی کے ان خیالات کا اعادہ مفید ہوگا جن میں لکھنؤ سے دہلی تک میرانیس کے فنکاری کے نفوذ کا انھوں نے احساس کیا،جب کہ حالی مدح سرائی سے بالعموم گریز کرتے ہیں۔

دلّی کی زبان کا سہارا تھا انیس — اور لکھنؤ کی آنکھ کا تارا تھا انیس
دلّی جسٹر تھی تو لکھنؤ اس کی بہار — دونوں کا ہے دعویٰ کہ ہمارا تھا انیس

اسی طرح شبلی کا موازنہ خواہ انصاف پر مبنی نہ ہو مگر اس احساس جمال اور اصول فصاحت و بلاغت اور صوتی آہنگ کے ادراک کی علامت تو ضرور ہے کہ جس کے لیے شبلی طبعی مناسبت کے علاوہ میر انیس کی پیدا کردہ شادابیوں کے ممنون تھے، حالی شبلی اور آزاد کے بعد جن نمودار شاعروں نے مسدس نظم کیے یا مناظر فطرت کی نقاشی کی، یا اخلاقی نظمیں لکھیں انھوں نے براہ راست یا بالواسطہ، عام طور سے میر انیس کی خوشہ چینی کی ہے ہیئت و مفہوم کو یک جان بنانا اردو ادب کے لیے میر انیس کی فنکاری کا ایسا تحفہ اور نمونہ ہے کہ جو آیندہ آنے والے ان سب ہی فنکاروں کے لیے نصب العین کا کام دیتا رہا۔ جنھوں نے مفہوم کے علاوہ شفاف اور چست ہیئت کو بھی فنی لوازم میں شمار کیا۔ اس موقع پر انیس کے ناکام خوشہ چینوں کو چھوڑ کر صرف کامیاب فیض حاصل کرنے والوں کا بھی ذکر کیا جائے تو فہرست شمار سمجھ سے باہر ہو جاتے گی ہمارے بڑے اور بہت بڑے شاعر وہی ہیں جنھوں نے آشکار یا پنہاں، بہ رضا و رغبت یا بہ مجبوری و کلفت میر انیس کی بہت یا بہت زیادہ خوشہ چینی کی ہے۔ سرور جہاں آبادی، چکبست، شاد عظیم آبادی، صفی، آرزو، اقبال، جوش، جمیل مظہری، اور علی سردار جعفری، اس کی چند واضح مثالیں ہیں چکبست کی منظر نگاری ہر چند کہ انیس کی منظر نگاری کے مقابلہ میں کارچوب کی الٹی سمت ہے لیکن اسلوب و خاکہ میر انیس ہی کا رکھتی ہے، اقبال کا شکوہ اور جواب شکوہ صرف مسدس ہونے کی بنا پر نہیں بلکہ مجموعی طور پر انیس کی بوطیقا سے متاثر ہے جوش اپنی شاعری مسدس اور بالخصوص واقعہ کربلا سے متعلق منظومات میں فکر جدید کو میر انیس کی ہیئت میں ڈھالتے ہیں۔ در اصل میر انیس کا کارنامہ صرف یہی نہیں ہے کہ انھوں نے اردو زبان کو سب سے بہتر شکل میں استعمال کیا بلکہ ان کی فنکاری نے ایک خاص طرح کے لسانی ذوق کی ترویج کی اور جمالیاتی شعور کو جلا بخشی، انھوں نے اردو زبان میں سمیٹے ہوئے اس خوابیدہ حسن کو بیدار کیا جو عرصہ سے، جیسا کہ شروع ہی میں اشارہ کیا جا چکا ہے، میر انیس کے ایسے کسی فنکار کے لمس کا منتظر تھا، اسی لیے ان کا فیض مرثیہ کی

صنف سے بلند ہو کر عام اردو ادب پر ابر مطیر کی طرح چھا گیا اور اسی لیے ان کے خوشگوار اسلوب اظہار کا اثر محض مسدس یا چند موضوعات تک محدود نہیں رہا، بالواسطہ غزل گو شعرا نے بھی اس سے اتنا ہی فیض اٹھایا جتنا نظم گو شعراء یا عام طور سے مسدس نگاروں نے۔

آزادی سے پہلے جب ہماری قومی تحریکیں برق و طوفان بن کر ملکی اور قومی افق پر چمک گرج رہی تھیں تو اردو شاعری بھی شعلہ جوالہ بنی ہوئی تھی، آزادی کی نظمیں قومی رزم گاہ میں کوہ آتش فشاں کی طرح ابل رہی تھیں اس عہد میں جس رزمیہ مزاج کا مظاہرہ اردو شاعری نے کیا وہ عالمی ادب میں قابل فخر کارنامہ محسوب ہونے کے لایق ہے مگر سوال یہ ہے کہ جدوجہد آزادی کے دوران اردو شاعروں کو رزمیہ مزاج ہتیکھاپن، کج کلاہی بلکہ نعرہ اشگافی کا جوہر کس ادبی روایت نے بہم پہنچایا؟ ان کی تیغ دودم کو صیقل کہاں سے نصیب ہوئی؟ ان کے موضوعات پر ہیئت کے کس تصور نے سان دھری؟ در پردہ ان کی فنکاری کو مہمیز کرنے والی توانائی کہاں سے بہم پہنچی؟ ان کی رجز خوانیوں میں ہیبت کس نے پیدا کیا؟ ان کی مبازر طلبی میں یہ ولولہ اور یہ جرأت کہاں سے نمودار ہو گئی ؎

ہاں اب ہمیں ہٹاؤ تو جانیں کہ مرد ہو

وہ بنیادی فلسفہ اور نظریاتی استحکام جو رزم آرائی میں جوش کے ساتھ وثوق اور اعتماد پیدا کرتا ہے کن سلسلوں کو عبور کرتا ہوا ہمارے آزادی کے شعراء تک پہنچا تھا؟ یہاں بھی اگر پھیلی ہوئی جڑوں کا جائزہ لیا جائے تو یہ سارا عہد اس میں کہی جانے مبازرتی نظموں میں میر انیس کی معنوی خوشہ چینی بہت ملے گی۔ ان کے مراثی کا رزمیہ عنصر خیر و شر میں تفریق کرنے والی گہری بصیرت کا پروردہ اور تربیت دادہ تھا اس میں محض فنکاری نہیں ہے بلکہ قومی اور ملی نفسیات کی بھی پوری جلوہ گری ہے، انیس کی مرثیہ نگاری میں جوش اور ولولہ کا جو طوفان ہے وہ ایک ایسے اخلاقی اور دینی نظام فکر سے برآمد ہوا تھا جو کسی بھی جدوجہد میں اعتماد پیدا کرنے کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ میر انیس نے رزمیہ کی پرورش و پرداخت اس طرح

کی کہ اس کی افادیت ایک عہد یا ایک طبقہ میں محدود نہ رہی بلکہ اس نے اپنے اندر مضمر اخلاقی اقدار اور توانائیوں کی بنا پر ایک ایسی روایت اور مثال کی حیثیت اختیار کرلی کہ جس سے غیر محدود استفادہ ممکن ہوگیا۔ حسن اتفاق سے ہندوستان کی جدوجہد آزادی کے دوران فنی سطح پر بھی میر انیس کی قایم کردہ روایت اور پیغام سے استفادہ کا اچھا موقع پیدا ہوگیا۔ آزادی کی نظموں کو میر انیس کی رزم نگاری کے مختلف نمونوں سے اگر ملا کر دیکھا جائے تو اس میں کوئی شبہ نہیں رہ جاتا کہ موضوع، پس منظر اور عہد کے فرق کے باوجود ان کے مزاج، بنیادی فلسفہ اور فنی آداب میں بڑی حد تک مماثلت پائی جاتی ہے۔ میر انیس کا رزمیہ واضح طور پر عدم تشدد کی بنیاد پر قایم تھا۔ حسنِ اتفاق سے ہندوستان کی جنگ آزادی کی بھی یہی بنیاد تھی اس لیے بلا تکلف میر انیس کی فکر رسا اس سلسلہ میں بھی کام آگئی۔

میر انیس کا عہد ختم ہوچکا مگر ان کے فن اور ان کی قایم کردہ روایت زندہ حقیقت کے طور پر اب بھی موجود ہے انھوں نے اپنی بالغ النظری اور ہمہ گیر ادراک کی مدد سے اپنے موضوع میں جس طرح کی وسعت پیدا کی اور پھر جس طرح مضامین نو کے انبار لگائے وہ مجموعی طور پر ہمارے قومی ادب میں بیش بہا اضافہ کا باعث بنا۔ انھوں نے زبان و بیان کے جس جمالیاتی شعور کو پیدا کیا وہ آیندہ نمودار ہونے والے ادیبوں کی اجتماعی میراث بن گیا۔ انھوں نے محض مرثیہ نگاری نہیں کی بلکہ ادب کے آب زلال کی ایک سبیل رکھدی جس سے استفادہ کے لیے خوش ذوقی اور اہلیت کے علاوہ اور کوئی شرط نہیں ہے۔

لکھے انیس خوب بہ سرعت یہ چند بند ــــ لے جاتے شوق سے جسے مضموں ہو جو پسند
اک جا ہے شیر و شکر و شہد و نبات و قند ــــ اُس کے کرم سے ہوگا یہ دریا کبھی نہ بند

نہریں رواں ہیں فیضِ شہ مشرقین کی
پیاسو پیو سبیل ہے نذرِ حسین کی

وحید اختر

انیسؔ کی سیرت نگاری

اردو شاعری میں چند مثنویوں کو چھوڑ کر مرثیے کے ارتقا سے قبل کردار نگاری کی مثالیں کہیں نہیں ملتیں۔ مثنویوں میں بھی اکثر زور واقعات نگاری پر ہوتا تھا۔ اور واقعات میں بھی فوقِ فطرت عناصر کی کارفرمائی انسانی سیرت و کردار کے اظہار اور عمل کو دھندلا دیتی تھی۔ خالص عشقیہ مثنویوں میں بھی مرکزی کرداروں کے صرف ایک ہی پہلو کو اُبھارا گیا ہے۔ مرثیے نے مختلف النوع کرداروں کی ایک پوری دنیا ہماری شاعری میں آباد کی۔ انیسؔ کو دوسرے تمام مرثیہ گویوں پر اس بنا پر بھی تفوق حاصل ہے کہ انھوں نے اپنے کرداروں کے داخلی اور ظاہری اعمال و کیفیات کو جس تفصیل اور فن کاری سے پیش کیا ہے، اُس نفسیات شناسی کی منزل تک کوئی اور نہیں پہنچ سکا۔ انیسؔ کے مرثیوں کے ہیرو ان کے ذہن کی تخلیق نہیں، بلکہ تاریخ کی حقیقی اور زندہ شخصیتیں ہیں۔ واقعات کا تانا بانا بھی انھوں نے خود تیار نہیں کیا بلکہ روایات سے جو مواد انھیں ملا تھا، وہ اسی کے حدود میں رہنے پر مجبور تھے۔ کرداروں اور واقعات کی خود تخلیق کرنے والے کو اپنے فن کے اظہار کے لیے پوری آزادی ہوتی ہے۔ تاریخی شخصیتوں اور واقعات پر لکھنے والے کو یہ آزادی نہیں

ملتی۔ پھر شخصیتیں بھی ایسی جن کا مذہب اور اس کے عقائد سے گہرا رشتہ ہو۔ یہاں تخیل کی ذراسی آزادہ روی بھی شاعر اور اس کے سامعین وقارئین کے درمیان دیوار بن سکتی ہے۔ جہاں مذہبی عقائد کا نازک معاملہ نہ ہو، وہاں تخلیق کار کو ایک حد تک تاریخی شخصیتوں اور واقعات کو فن کارانہ اظہار کے تقاضوں اور اپنے تصورات و اقدار کے مطابق ڈھالنے کی آزادی ہوتی ہے۔ انیسؔ کو یہ آزادی بھی حاصل نہ تھی۔ ان کی فنکاری کو یہ پُل صراط اس طرح سے طے کرنا تھا کہ سرِ مو قدم بھی نہ ڈگیں اور مقصد بھی ہاتھ سے نہ جائے۔ کہنے کو یہی پابندیاں، یہی مواد اور یہی شخصیتیں دوسرے مرثیہ گویوں کے لیے بھی تھیں، مگر وہ کردار نگاری کے اس دشوار مرحلے سے انیسؔ کی طرح عہدہ برآ نہ ہو سکے۔ شبلؔی کے موازنے میں انیسؔ کی طرف داری اور وکالت کا رنگ نمایاں ہے۔ لیکن جہاں تک کردار نگاری کا سوال ہے انیسؔ کو دبیرؔ بلکہ کسی بھی دوسرے مرثیہ گو پہ ترجیح دینا طرف داری نہیں، بلکہ سخن فہمی کی دلیل ہے۔ یہی پہلو موازنے کو مدلّل مدّاحی سے اوپر اُٹھا کر تنقیدی کارنامہ بنا دیتا ہے۔ شبلؔی کی میزان نقد کا پلّہ انیسؔ کی طرف اسی منفرد خصوصیت کے وزن سے جھکا ہوا ہے۔ زبان و بیان کے خلّاقانہ صرف سے قطع نظر انیسؔ کی کردار نگاری ہی انھیں اُردو کے عظیم ترین فن کاروں میں جگہ دلانے کے لیے کافی ہے۔

انیسؔ کی شاعری کی اساس مذہبی ہے، مواد تاریخی اور روح اخلاقی۔ کم تر درجے کے شاعروں کے یہاں یہ مذہبیت و اخلاقیت شاعری پر غالب آجاتی ہے، انیسؔ کے یہاں شاعرانہ انصاف فن کارانہ اظہار کا عین مقتضا بن جاتا ہے۔ انیسؔ نے اسلام کی اخلاقی قدروں اور تصورات پر ہی اپنے مراثی کے کرداروں کی بنیاد رکھی ہے بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ ان کے تمام مرکزی کردار انہی تصورات و اقدار کے آلات و اظہارات ہیں۔ تصورات کو کرداروں میں ڈھالنے کا عمل زبردست تخلیقی دسترس چاہتا ہے

اس کے بغیر کردار مجردِ تصورات کی بے جان پرچھائیاں بن جاتے ہیں یا اقدار کے غیر مرئی ہیولے۔ انیسؔ کے یہاں جو کردار ابھرتے ہیں وہ گوشت پوست کے زندہ انسانی افراد ہیں، تصورات کے آلۂ کار نہیں۔ انیسؔ جن اخلاقی اقدار کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں، وہ خشک، غیر شاعرانہ پند و موعظت کے وسیلے سے نہیں، بلکہ کرداروں کے عمل اور ان ڈرامائی مواقع کے سیاق و سباق میں خود بخود اُبھر آتی ہیں، جو واقعات کے بہاؤ میں فطری طور پر پیدا ہوتے ہیں۔ انیسؔ کی فن کاری نے ان ڈرامائی مواقع کی تخلیق میں کہیں کہیں تھوڑی سی آزادی سے کام لیا ہے، لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ خلاقانہ آزادی کرداروں کے حفظ مراتب اور تاریخی حقائق سے متصادم نہیں ہوتی، بلکہ یہ ماننا پڑتا ہے کہ اگر روایتوں سے اس طرح کے واقعات کی سند نہیں ملتی تو کمی ہم تک پہنچنے والی روایتوں میں ہے، واقعات کو فطری طور پر یونہی ہونا چاہیے تھا جس طرح انھیں انیسؔ کے تخیل نے دیکھا اور دکھایا ہے۔ میں اس سلسلے میں صرف ایک دو مثالوں کی طرف یہاں اشارہ کروں گا۔ عون و محمد کے بیان میں علم داری کے منصب کے لیے ان کی ضد اور رنجش، یا لشکر یزید کی جانب سے اہلِ بیت کو نفسیاتی طور پر ہراساں کرنے کے لیے حضرت عباس کے شمر سے مل جانے کی افواہ اڑا دینے کی بات، اسی طرح مدینے سے سفر کے وقت حسین کی بیمار بیٹی صغرا کی بے تابی اور ان کا ہم سفری پر اصرار، شہر بانو کی کسریٰ سے قرابت کی روایت، حسین کی سب سے چھوٹی بیٹی سکینہ کے سلسلے میں باپ سے ان کی بے انتہا محبت، چچا سے ان کا دلبرانہ ناتہ، یتیمی کے بعد ان کی نفسیاتی کیفیات، زنداں میں باپ سے ملنے کے لیے ان کی تڑپ اور آخر میں ان کی مرگِ بے سر و ساماں ـــــ ان تمام تفصیلات کے لیے تاریخی روایات کا سرمایہ یا تو سرے سے تھا ہی نہیں، یا ایک آدھ روایت ملتی بھی تھی تو بہت ضعیف۔ لیکن انیسؔ کا کمال یہ ہے

کہ انھوں نے ان روایات و تفصیلات کو نہ صرف اپنے بعد کے مرثیہ گویوں، بلکہ ذاکروں اور علما کے لیے بھی سند کا اعتبار دے دیا۔ اُردو میں کربلا کے واقعات کا تاریخی اور نثری بیان بھی اب ان تفصیلات کے بغیر تشنہ معلوم ہوتا ہے۔ کمزور روایات اور فرضی تفصیلات سے بھی۔ انیسؔ نے فضا کی تخلیق میں وہ کام لیا ہے، جو دوسرے شاعر امام حسین اور ان کے رفقا کے بارے میں مہیا مستند مواد سے بھی نہ لے سکے۔ انیسؔ کے یہاں رباعیات میں تو ان کے پسندیدہ اخلاقی فضائل کا براہِ راست بیان ملتا ہے مگر چند مراثی کے چہروں کے علاوہ، وہ بھی دعا یا مناجات یا عالم آشوب کے شاعرانہ پیرایے میں، انھوں نے اپنے اخلاقی تصورات کو کہیں بھی براہ راست بیان نہیں کیا ہے۔ اس کے بجائے مکالموں کے ذریعے اور مکالموں سے بھی کہیں زیادہ کردار و عمل کے وسیلے سے اور ان مواقع کی تصویر کشی میں جو ڈرامائی عمل کا لازمی جز بن جاتے ہیں، ان تصورات کو اُبھارا ہے۔ اسی لیے ان کی شاعری تصورات و اقدار کا مجرّد بیان نہیں رہتی، بلکہ ایسا آئینہ خانہ بن جاتی ہے جس میں ہر کردار کی سیرت کے تمام گوشے مختلف زاویوں سے خود بخود نمایاں ہو جاتے ہیں، شاعر کو ان کی طرف بار بار توجہ نہیں دلانی پڑتی۔

کربلا کے رزم نامہ میں و   خیر و شر کی کشمکش کا ابدی مرقع ہے۔ اس مرقع میں حق اور باطل، خیر اور شر کے درمیان واضح حدِ فاصل قائم ہے۔ یہ حدود کہیں گڈمڈ نہیں ہوتیں، یہاں شام کا جھٹ پٹا ہے نہ صبح کاذب کا دھندلکا، بلکہ عین دوپہر کی تیز دھوپ اور روشنی ہے، جو سایے کو پیکر سے، ظلمت کو نور سے غیر مبہم انداز میں جدا کرتی ہے۔ انیسؔ کے مذہبی عقائد نے کربلا کے تاریخی واقعے میں خیر و شر کی آمیزش، اور شر کے بطن سے خیر کے پیدا ہونے کے عمل کی گنجائش نہیں چھوڑی تھی، اسی لیے مجموعی حیثیت سے انیسؔ کے یہاں ملٹن (MILTON) کی جنت

گمشدہ یا مہا بھارت یا دنیا کے دوسرے عظیم نثری اور شعری رزمیوں کے کرداروں کی داخلی کشمکش کے مرقعے نہیں ملتے۔ واقعات طے شدہ ہیں، کرداروں کا عمل متعین ہے، ان کے تصورات پہلے سے معلوم ہیں۔ یہاں ابلیس دلِ یزداں میں نہیں کھٹکتا۔ فریقِ مخالف کے شر میں خیر کی کوئی سوئی ہوئی چنگاری نہیں چمکتی۔ ایک طرف سرتاسر نور ہے، دوسری طرف صد فی صد ظلمت، ایک طرف تمام اخلاقی فضائل اپنی مثالی صورت میں موجود ہیں، دوسری طرف تمام معائب و معاصی اپنی انتہائی شکل میں مجتمع۔ اس طے شدہ صورت حال کی جبریت کے حصار میں تخلیقی عمل کے بروئے کار لانے کے لیے زبردست خلاقی کی ضرورت تھی جس کے بغیر عین ممکن تھا کہ اس رزمیے کے تمام کردار تاریخ اور اخلاقیات کے بے جان مشینی پرزے بن کر رہ جاتے۔ خدشہ تھا کہ واقعاتی جبریت مذہبی اذعانیت سے مل کر واقعہ کربلا کے شاعرانہ بیان کو اکتا دینے والی یکسانیت اور سپاٹ بے رنگ واقعیت کا غیر تخلیقی مرقع بنا دیتی۔ لیکن انیسؔ کی تخلیقی ذہانت اور انسانی نفسیات میں ان کی غیر معمولی بصیرت نے ان کے مراثی کو اس خطرے سے بچا لیا۔ انیسؔ کے لیے ایک اور دشواری یہ تھی کہ ان کے بیشتر ہیرو ایسے ہیں جن کے ساتھ عصمت کا تصور لازماً وابستہ ہے۔ خطا یا معمولی سی لغزش کا عدم امکان ان شخصیتوں کو مافوق البشر ملکوتی اور کہیں کہیں الوہی صفات کا حامل بنا دیتا ہے۔ اگر انیسؔ کو صرف معجزات، خوارقِ عادات یا مثالی اخلاق کا بیان کرنا ہوتا تو وہ مافوق فطری فضا تخلیق کر کے اپنی شاعری میں ایک پُراسرار کیفیت پیدا کر سکتے تھے۔ لیکن انیسؔ کا مقصود خاندان رسالت کے افراد کو کربلا کی منزل میں دیکھنا تھا۔ کربلا ابتلاء و مصائب کی داستان ہے، سفر کی صعوبتوں، موسم کی شدت کے مقابلے، حریفوں کی کثرت کا سامنا کرنے، خود کو مجبور پانے، بھوک اور پیاس کی جسم شکن اور روح فرسا تکلیفوں سے نبرد آزما ہونے، اور

آخر میں عزیزوں کو رونے، قتل ہونے، لٹنے، برباد ہونے اور اسیر ہونے کی لامتناہی واردات کا سلسلہ ہے۔ ان تمام مراحل سے حسین، ان کے رُفقا اور اہل حرم کو گزرنا پڑا۔ یہاں ملکوتی یا الوہی صفات پر اصرار اس المیے کے انسانی پہلوؤں کو کمزور کر دیتا۔ لیکن ساتھ ہی انیسؔ اس عقیدے پر بھی ثابت قدم تھے کہ یہ برگزیدہ شخصیتیں خدائی کے ہر خشک و تر پر ایک طرح کا الوہی تصرف بھی رکھتی تھیں۔ اس اختیار کے باوجود جبر کو خود اختیار کرنا، تمام تر قدرت کے باوجود صبر پر مامور ہونا، اور اپنے خدا سے باندھے ہوئے میثاقِ ازل کی تکمیل کے لیے ہر صعوبت برداشت کرنے پر راضی ہونا ان کرداروں کو انسانی سطح پر لے آتا ہے۔ کربلا کا المیہ یہ نہیں کہ حسینؑ کو اپنے اعزّا کے ساتھ قتل ہونا پڑا، اور اس طرح خیر شر سے شکست کھا گیا۔ واقعۂ کربلا میں، اور خصوصاً انیسؔ کے بیان کربلا میں، المیہ کی بنیاد شکست پر نہیں۔ حسین کی شہادت انیسؔ کے عقیدے کے مطابق ازل سے مقدر تھی، انھیں ذبحِ عظیم کے ابراہیمی وعدے کا ایفا کرنا تھا۔ مسیح کی طرح امت کے گناہوں کا کفّارہ ادا کر کے تمام مومنین کے لیے نجات کا سامان مہیا کرنا تھا۔ المیہ تب ہوتا جب حسین اس فرض سے عہدہ برآ نہ ہو پاتے۔ حسین نے اپنے مقصد کی شاندار طریقے سے تکمیل کی۔ یہ ان کی شکست نہیں فتح ہے۔ شکست صحیح معنی میں یزید کی ہوئی۔ وہ انھیں اس مقصد سے ہٹا کر اپنی بیعت کے حلقے میں لینا چاہتا تھا۔ حسین بیعت کر لیتے تو اس کا مقصد فوت ہو جاتا اور یہی یزید کی فتح ہوتی۔ شکست یزید کی ہوئی۔ اس لیے کہ اس کا مقصد پورا نہ ہو سکا۔ فتح حسین کی ہوئی، اس لیے کہ جو وہ چاہتے تھے، وہ انھیں مل گیا۔ اس پورے رزمیے میں المیہ شان اس لیے ہے کہ حسین ایسے صاحبِ اختیار، رضائے حق کے مالک (ومن الناس من یشری نفسہ ابتغاء مرضات اللہ۔۔۔۔۔الخ) آسمان و زمین کے حاکم کو ایک بندۂ جبر، اپنے نفس اور دنیا کے غلام، اور گرزراں و پراں عارضی اختیارِ حکومت کے سربراہ سے

ٹکرا کر تمام ارضی و دنیاوی شدائد و مصائب سے گزرنا پڑا۔ حسین کے سامنے دونوں راستے تھے وہ اپنے اختیار کا معجزہ دکھانے پر بھی قادر تھے لیکن اس طرح نجات انسانیت کا وعدہ پورا نہ ہوتا، وہ صبر کے ساتھ شر کے ہاتھوں قتل ہونا بھی اختیار کر سکتے تھے، جو انھوں نے کیا، اس طرح وہ انسانیت کی نجات کا وسیلہ بن گئے۔ کربلا کے رزمیے میں المیے کا غالب عنصر یہی ہے کہ ایک مثالی شخصیت معاصی میں گرفتار، ہوس دنیا میں اسیر عام انسانوں کے لیے قربان ہوجاتی ہے۔ معمولی کے لیے غیر معمولی کی قربانی، انسانوں کے لیے فوق بشر کی شہادت ہی کربلا کو المیہ بناتی ہے۔ انیس کے یہاں یہ المیہ عناصر پوری آب و تاب سے جلوہ گر ہیں۔ انیس مورخ نہ تھے، ان کے عقیدے سے اختلاف کرنے والوں کو ان سے مورخانہ معروضیت کا مطالبہ کرنے کا حق نہیں۔ مذہب ہی نہیں، مذہبی تاریخ کی توجیہ و تاویل میں بھی بڑے سے بڑا مورخ معروضیت کے تقاضوں کی تکمیل نہیں کر سکتا۔ انیس نے کربلا کے تاریخی واقعے کو اپنے عقیدے کی نظر سے دیکھا اور دکھایا۔ تاریخ کی عقائدی توجیہ و تفسیر کی جو مثال انھوں نے پیش کی وہ شاعرانہ کمال کا معجزہ ہے۔ حسین کی عصمت اور اختیار ان کے عقیدے کا لازمی حصہ ہے اور واقعۂ کربلا عہد کے معبود سے کیے ہوئے وعدے کے ایفا کی تکمیل۔ انھوں نے اس مذہبی عقیدے کو تاریخی واقعے کا جز بنایا اور تاریخی واقعے کو مثالی کرداروں کے اخلاقی فضائل و تفوق اور انسانی نفسیات کی گوناگوں کیفیات کی مرقع کشی کے لیے استعمال کیا۔ انیس کی سیرت نگاری پر نظر ڈالتے ہوئے اگر یہ نکات ملحوظ رہیں تو ان کی دشواریوں اور حدود کے پیش نظر ان کی شاعری کا یہ مخصوص پہلو کہیں زیادہ اہم ہوجاتا ہے۔

واقعۂ کربلا کے پس منظر میں کچھ اور عظیم شخصیتیں عمل پیرا نظر آتی ہیں۔ رسالت مآبؐ، علیؑ، فاطمہؑ اور حسنؑ۔ انیس نے رسولؐ، علیؑ اور فاطمہؑ کے حال میں مکمل مرثیے

لکھے ہیں، امام حسنؑ کے حال میں بھی انہوں نے کوئی مرثیہ لکھا ہوگا۔ یہ مرثیے شاعرانہ اعتبار سے کمزور ہیں، اکثر مقامات پر محض بیان واقعات ہے، بے رنگ اور سپاٹ۔ اس لحاظ سے سیرت نگاری بھی بڑی حد تک بیانیہ ہے لیکن ان مرثیوں میں بھی رسولؐ، علیؑ اور فاطمہؑ کے انسانی تجربات و واردات کی ارضیت ہی زیادہ نمایاں ہے۔ رسولؐ کے دنیاوی مصائب اور ابتلا، انسانی رشتوں سے ان کی فطری وابستگی، بیماری، عزیزوں سے رخصت، علم نبوی سے آئندہ واقعات کی خبر اور ان پر حزن کا اجمالی ذکر اس مرثیے میں ملتا ہے جس کا مطلع ہے ع

فخر ملک و اشرف آدم ہے محمد

امیر المومنین کے حال میں جو تین مرثیے ہیں[1] ان میں بھی فضائل و کرامات سے زیادہ زور ان کی شجاعت، فقر، توکل، صبر، حلم، حق پسندی اور عدل پر ہے۔ جناب سیدہ کے ذکر میں ان کی عفت و عصمت کے ساتھ ان کی محنت کش زندگی اور عسرت سے ان کے کردار کے مثبت پہلوؤں کو ابھارنے کا کام لیا ہے ؎

مہر سپہر عز و شرافت ہے فاطمہ　　شرح کتاب عصمت و عفت ہے فاطمہ
مفتاح باب گلشن جنت ہے فاطمہ　　نور خدا و آیۂ رحمت ہے فاطمہ

رتبے میں وہ زنان دو عالم کا فخر ہے
حوّا کا افتخار ہے، مریم کا فخر ہے

اب زہد و فقر فاطمہ کا کچھ سناؤں حال　　فاقے پہ فاقے کرتی تھی اکثر وہ پُر ملال
لاتے جو مزد آب کشی شیر ذوالجلال　　تب جو منگا کے پیستی تھی وہ ہنکو نِھال

---

[1] خورشید حقیقت رخ زیبائے علیؑ ہے
شیر خدا کے وصف کہاں تک رقم کروں
عرش خدا مقام جناب امیر ہے

دولت سے کچھ غرض تھی نہ حشمت سے کام تھا
آٹھوں پہر خدا کی عبادت سے کام تھا

جز اک ردائے کہنہ نہ تھی دوسری ردا   اس میں بھی لیفِ خرمہ کے پیوند جا بجا
بستر سے تھا کبھی نہ تنِ پاک آشنا   فرش زمیں تھا خواب گہہ بنتِ مصطفا

دنیا میں جیتے جی، کبھی راحت نہیں ملی
فاقوں میں گر ملی بھی تو نانِ جویں ملی

محتاج تھی مگر تھا سخاوت کا بھی یہ حال   فاقے میں در پہ آن کے جس نے کیا سوال
دے آئی کچھ نہ کچھ اُسے جا کر وہ خوش خصال   دنیا کے مال کو نہ سمجھتی تھی کچھ بھی مال

سینے میں دل علائقِ دنیا سے پاک تھا
گویا طلا بھی سامنے زہرا کے خاک تھا

عسرت و فاقہ کشی میں سخاوت اس گھر کا شعار تھا۔ ابو تراب ہوں یا حسنین، روزے پر روزہ بغیر افطار رکھتے رہے مگر یتیم، مسکین و اسیر کا پیٹ بھرا۔ مساوات پر اس طرح سے عامل کہ ؎

پاس اپنے سدا فضہؓ کو بٹھلاتی تھیں زہرا
جب اس کو کھلا لیتی تھیں، تب کھاتی تھیں زہرا

خود زبانِ سیدہ سے انیسؔ نے کہلوایا ہے ؎

اِک دن تو فضہؓ کرتی ہے سب گھر کا کاروبار   اور کی ہے میں نے محنتِ یک روزہ اختیار
گو میں محمدِ عربی کی عزیز ہوں   حق کی کنیز وہ بھی ہے، میں بھی کنیز ہوں

انیسؔ مغرب میں صنعتی انقلاب کے بعد پیدا ہونے والے عظمتِ محنت کے تصوّر سے واقف نہ تھے، مگر اُن کے سامنے اسلام کی تعلیمات تھیں جو محنت سے حاصل کیے ہوئے کسبِ حلال کو عبادت گردانتا ہے۔ دوسرے اخلاقی فضائل کے ساتھ

عسرت و محنت کا خصوصیت سے ذکر انیسؔ کے تصورِ اخلاق و کردار کو جاگیردارانہ عہد کی اخلاقیات سے کہیں اُونچا اٹھا دیتا ہے۔ انھوں نے اس تصور کو اپنے مثالی کرداروں کی زندگی اور عمل سے اخذ کیا اور اس پر زور دیا۔ فاطمہ سیدۃ النسار العالمین ہوتے ہوئے بھی بچوں کو عام محنت کشوں کی طرح پالتی رہیں۔ ماں کو حسنین اس لیے بھی عزیز تر ہیں کہ انھیں فاقوں میں چکّی پیس پیس کر پالا ہے۔ وفات سے عین پہلے زہرا نے بچوں کے لیے روٹی پکائی، سر دھونے کو مٹی بھگوئی، کپڑے دھوئے تاکہ بچے شکم سیر، صاف ستھرے رہیں اور حال سے یتیمی آشکار نہ ہو۔ انیسؔ نے جس طرح بچوں کو چاہنے اور محنت سے پالنے والی ماں کی گھریلو مصروفیتوں کا نقشہ کھینچا ہے، اس میں سیدہ کی ملکوتی صفات و معجزات کے بیان سے کہیں زیادہ دل کشی ہے۔ انیسؔ ان عظیم الشان شخصیتوں کے بیان میں تمام آداب عقیدت کو ملحوظ رکھتے ہوئے ان کے انسانی اور جسمانی رشتوں کی طرف بھی اشارے کر دیتے ہیں۔ شوہر سے آخری وقت کے رازونیاز کا اندازِ بیان دیکھیے ؎

اے شیرِ حق بتول کی رخصت کا وقت ہے — دِن وصل کے گزر گئے، فرقت کا وقت ہے
دے صبر میرے ہجر میں حضرت کو کبریا — خدمت کا حق جو تھا نہ ہوا مجھ سے کچھ ادا
بولے علی لگا کے یہ چھاتی سے اس کا سر — "یہ کیا کلام کرتی ہو زہرائے نامور
مجھ کو ہمیشہ شاد رکھا اے نکو سیر — فاقوں میں صبر و شکر سے اوقات کی بسر
میں جس سے شاد ہوں، وہی تم نے سدا کیا
فاقے کیے مگر نہ زباں سے گلا کیا"

زہرا کے بیان میں جنھیں رسولؐ نے 'بُضعۃٌ مِنّی' کہا تھا، نسبی عظمت و شرف سے زیادہ انیسؔ ان کے تقوٰی، سادگی، محنت اور فقر و فاقے پر زور دیتے ہیں۔ انیسؔ کے لیے یہ بدگمانی بعض حلقوں میں ہے کہ وہ اپنے مثالی کرداروں کے شرف

کی اساس رسولؐ سے قرابت پر ہی رکھتے ہیں۔ ایک سچے مسلمان کی طرح رسالت مآب کی سیرت ان کے لیے مکارم اخلاق کی تکمیل کا مثالی نمونہ ہے اور ہر مسلمان پر ان کے اسوۂ حسنہ کا اتباع فرض (قل اِن کنتم تحبّون اللہ فاتبعونی یحببکم اللہ) تمام محبانِ خدا اور محبوبانِ حق خود کو مصطفےٰ کے نقشِ قدم تک پہنچانا وسیلۂ قربِ حق سمجھتے آئے ہیں۔ انیسؔ اہلِ بیت رسولؐ کو محض رسولؐ کی قرابت کی بنا پر شرف کا حامل نہیں سمجھتے بلکہ اس لیے ان کی سیرتوں کو پیش کرتے ہیں کہ انہی آئینوں میں رسولؐ کی سیرت کا مکمل عکس نظر آتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے حسین اور اقربائے حسین کی زبان سے میدان میں جو رجز پڑھوائے ہیں، ان میں رسولؐ و علیؑ و فاطمہؑ سے قرابت پر خصوصیت کے ساتھ زور دیا ہے، اگر یہ نسبتی فخر و مباہات نہیں، نسلی عصبیت نہیں، بلکہ اس لیے ہے کہ رسولؐ کے کلمہ گویوں کو ان کے اس ظلم کا احساس دلایا جائے جو وہ عترتِ رسولؐ کے لیے روا رکھ رہے تھے۔ انیسؔ کے یہاں کہیں کہیں موروثی شرافت کا تصور بھی جھلک جاتا ہے، لیکن موروثی شرافت اسی وقت بروئے کار آتی ہے جب خود فرد کا عمل اس ورثے کی توثیق و توسیع کرے۔ ؎

شست و شو سے گو ہوا اُجلا رذیل
دامنِ اصلی میں دھبّا رہ گیا

اس شعر کو موروثی یا نسلی شرافت کے جاگیردارانہ تصور سے الگ کر کے ہی صحیح طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ دھبّا بدنسلی یا کم نسبی کا دھبّا نہیں بلکہ خود فرد کے عمل کا دھبّا ہے جسے ریا و منافقت کے لاکھ نقاب بھی نہیں چھپا سکتے۔ جناب سیدہ کے ساتھ ہی انیسؔ نے جا بجا ان کی کنیزِ حبشی فِضّہ کا ذکر بھی کیا ہے۔ سیدہ کی زندگی میں اور ان کی وفات کے بعد واقعۂ کربلا کے ہر دشوار مرحلے اور دورِ اسیری کی آزمائشوں میں ان کی اطاعت، حق پسندی، بے باکی، شجاعت اور عفت کا ذکر بکثرت ملتا ہے

کہیں بھی ان کی نسلی کم تری یا کنیزی کا احساس ان کی عظمت کو مدھم نہیں ہونے دیتا۔ اس کے برخلاف اکابرِ قریش کے، ارثوں کو، جو یزید کی ملازمت میں تھے، انیسؔ نے محض ان کے کردار کی پستی کی بنا پر ملعوں و ملعون قرار دیا ہے۔ فِضّہ ہوں یا قنبر، بلال ہوں یا جون، عجمی نہاد ہوں یا حبشی نژاد، حق کے لشکر میں جو بھی ہیں سب اہلِ بیت رسولؐ ہی کی طرح قابلِ احترام ہیں، انیسؔ کے مراثی میں اصحابِ حسین کا ذکر ہر جگہ اقربا کے ساتھ ہی، اور اسی شان سے ملتا ہے۔ کہیں نسلی یا نسبی امتیاز محسوس نہیں ہوتا۔ انیسؔ کے یہاں کردار کی عظمت کی اساس ان تصورات و اقدار اور عمل میں ان کے اظہار پر ہے جو "بہترین انسانوں کے بہترین اخلاق" کی نمائندگی کرتے ہیں۔ رسالت مآبؐ، علی مرتضیٰؑ اور جناب سیدہؑ کی سیرتیں اسی لحاظ سے انیسؔ کے لیے مثالی ہیں۔

ان کے کرداروں کی اخلاقی عظمت حسین کے کردار کی تشکیل و تعمیر کے لیے بنیاد کا کام کرتی ہے۔ وہ تمام اخلاقی محاسن جو انھیں اپنے نانا، ماں باپ اور بھائی سے ملے تھے ہر ہر قدم پر حسین اپنے عمل سے ان کی توثیق بھی کرتے ہیں اور توسیع بھی —— توسیع ان معنوں میں کہ ان کے بزرگوں میں سے کسی کو ان آزمائشوں سے نہیں گزرنا پڑا، جن سے حسین گزرے اور شہادت کی منزل تک کسی کو خود اپنے قدموں سے اپنے عزیز ترین اقربا و رفقا کے ساتھ نہیں جانا پڑا جس شان سے حسین گئے۔ انیسؔ کے مراثی میں حسین کی زندگی کا ایک ایک لمحہ اور ایک ایک مرحلہ روشن ہو کر سامنے آتا ہے۔ حسین ان کے مرکزی کردار ہیں۔ ان کے بزرگ پس منظر کا کام دیتے ہیں، اور ان کے ساتھ شہید ہونے والے اور ان کے بعد ان کے مشن کو آگے بڑھانے والے حسین ہی کے کردار کے جلی اور خفی گوشوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ کسی اور کردار کی ولادت سے لے کر شہادت اور شہادت کے بعد اس کے اعزا کی کیفیت کو انیسؔ نے اس شرح و بسط سے بار بار اپنا موضوع نہیں بنایا جس طرح حسین کی مرقع کشی میں اپنا زورِ قلم

صرف کیا ہے۔ انیسؔ کا اصل موضوع کربلا کا واقعہ تھا اور حسین اس رزمیہ کے روحِ رواں۔ یہی روحِ شہادت ان کے اصحاب، اعزا اور اہلِ حرم کے کرداروں میں بھی جاری و ساری ہے۔ انیسؔ نے کئی شہدائے کربلا پر پورے پورے اور بعض پر کئی کئی مرثیے لکھے ہیں۔ ان مرثیوں کے ہیرو تو بظاہر عباس یا علی اکبر یا قاسم، یا عون و محمد یا پسرانِ مسلم یا علی اصغر یا حُر ہیں، لیکن حسین کی عظمت کا ہالا ان سب کی عظمتوں کو اپنے حلقے میں لیے نظر آتا ہے۔

اس جگہ سیرت اور کردار (CHARACTER AND CONDUCT) کے نازک سے فرق کی طرف تھوڑا سا اشارہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ اب تک ہم نے کردارنگاری کی اصطلاح اس کے عمومی معنوں میں استعمال کی ہے۔ اخلاقیات کی کتابوں میں سیرت اور کردار میں عموماً یہ فرق کیا جاتا ہے کہ سیرت اس داخلی مجموعی عالم کا نام ہے جس کی تعبیر کسی خاص صفت کے ارادی اعمال سے ہوتی ہے۔ کردار سیرت کا ظاہری اظہار ہے عام زبان میں جان دار کے ہر قسم کے افعال کا احاطہ کرنے کے لیے بھی کردار کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ انگریزی میں اس کے لیے BEHAVIOUR کا لفظ ہے، اردو میں، CONDUCT اور BEHAVIOUR دونوں کے لیے کردار ہی کی اصطلاح مروّج ہے۔ لیکن کردار کو ان افعال کے مجموعی نظام کے لیے مخصوص رکھنا زیادہ مناسب ہے جن پر اخلاقی حکم لگایا جا سکتا ہے۔ یہ افعال نہ صرف ارادی ہوتے ہیں بلکہ کسی غایت کے تحت بھی ہوتے ہیں۔ اس لیے کسی شخص کے کردار سے مراد با مقصد ارادی افعال کا ایسا مجموعی نظام مراد ہے، جو اس کی سیرت کے مطابق ہو۔ ادب میں کردارنگاری کی اصطلاح کسی فرد کے مجموعی داخلی نظامِ تصورات و اقدار کے بیان اور اس کے ظاہری اظہارات کے مجموعی نظام دونوں کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اس مقالے میں انیسؔ کی سیرت نگاری سے بحث کرتے ہوئے سیرت اور کردار کی اخلاقیاتی اصطلاحات کے فرق کو اس لیے

ملحوظ رکھنا مناسب نہیں کہ محض سیرت کا بیان کسی شاعر کا مقصود نہیں ہوتا، سیرت کے مطابق ظاہری ارادی افعال بھی اپنے مقصد اور منشا کے ساتھ خود بخود کردار نگاری کے ذیل ہی میں شامل ہو جاتے ہیں۔ انیسؔ نے جہاں اپنے کرداروں کے داخلی نظام اقدار کا بیان کیا ہے، وہیں ان کے ارادی افعال کی تصویر کشی بھی کی ہے۔ اس طرح انھوں نے ان دونوں اخلاقی تصورات کا احاطہ کر لیا ہے۔ داخل کا علم خارج کے وسیلے ہی سے ہو سکتا ہے، اس لیے سیرت نگار کو کردار کے خارجی اظہارات ہی کو بیان کا وسیلہ بنانا پڑتا ہے۔ انیسؔ کے یہاں سیرت کا بیان ہے، مگر کم۔ انھوں نے اپنے کرداروں کی شخصیت کو عالم محسوس میں عمل کرتے ہوئے، اور خارجی دنیا کے موانعات اور تقاضوں سے نبرد آزما ہوتے ہوئے زیادہ تفصیل سے دکھایا ہے۔ اس طرح ان کے یہاں سیرت اور خارجی حالات کی باہمی آویزش و بین عمل سے کرداروں کی شخصیتیں ابھرتی، ان کی سیرت کے فعّال پہلو برسرِ کار آتے اور ان کے ارادے میں ڈھل کر بامقصد افعال کی شکل اختیار کرتے ہیں۔ حسین ان کی شاعری کا مرکزی کردار ہیں جن کی سیرت رسولِ خدا اور علی مرتضیٰ کی سیرتوں کی جامع ہے۔ وہ رسولؐ کی طرح مکارم اخلاق کا نمونہ ہیں، رحمت و کرم اُن کا بنیادی وصف ہے، اس لیے کہ اس وصف کے بغیر وہ نجاتِ امت کا ذریعہ نہیں بن سکتے تھے۔ لیکن ان میں علی کی شجاعت اور شر سے برسرِ پیکار ہونے کی وہ خارجی قوتیں بھی ہیں جو جہاد کے جادے پر ان کو ثابت قدم رکھ سکتی تھیں۔ رسولؐ کی جمالی صفات اور علی کی جلالی صفات ان میں جمع ہیں۔ حسین کی سیرت کے یہ دونوں پہلو انیسؔ کے مرثیوں میں بیک وقت سامنے آتے ہیں۔ یزید کی تخت نشینی کے ساتھ ہی حاکم مدینہ کے توسط سے بیعت کا مطالبہ ہوتا ہے جس پر حسین کا ردِّ عمل ان کی سیرت کا فطری نتیجہ ہے ؎

فرمایا سر کٹے تو کٹے کچھ الم نہیں
لیکن کریں جو بیعتِ فاسق، وہ ہم نہیں

وہ رسول کی سیرت پر عامل ہوتے ہوئے وطن سے ہجرت کرتے ہیں، خانۂ کعبہ کی حرمت کو بچانے کے لیے حج ترک کر کے عازم سفرِ عراق ہوتے ہیں، راہ میں اپنے چچازاد بھائی اور سفیر مسلم بن عقیل کی شہادت کی خبر پاتے ہیں، ان کی یتیم بیٹی کے آدابِ دلداری بجالاتے ہیں۔ ایک منزل پہ حرُ کا رسالہ راہ روکتا ہے، وہ لشکر سمیت پیاسا ہے، ساقی کوثر کا خلف رحمت عالم کا جانشین سب کو سیراب کرتا ہے۔ حُر کی معیت میں کربلا کی زمین پر وارد ہوتے ہیں، اپنے مدفن کی زمین خریدتے ہیں۔ تقاضا ہوتا ہے تو نہر کا کنارا چھوڑ کر ریتی پر خیمے لگواتے ہیں ـــــ ساتویں سے پانی بھی بند ہوجاتا ہے۔ چھوٹے چھوٹے بچے العطش کی آواز بلند کرتے ہیں۔ وارثِ زمزم و کوثر کی سخاوت اور غیرت صبر کرتی ہے۔ شب عاشور ایک شب کی مہلت ملتی ہے، جسے حسین اپنے رفقا کی دلداری اور عبادت میں بسر کرتے ہیں، مگر ساتھ ہی اپنے مختصر لشکر کو تباہی سے بچانے کے لیے خود ہی ساتھ چھوڑنے کی اجازت بھی دیتے ہیں۔ حسین ہر منزل پر اپنی شہادت سے باخبر ہیں، وہ اپنی منزل اور اپنے انجام کار کا علم رکھتے ہیں۔ اس طرح ان کا جو بھی قدم اُٹھتا ہے وہ اپنے مقصد کے حصول ہی کے لیے ہے۔ مقصد ہے شہادت اور اس وسیلے سے نجاتِ امت وانسانیت ـــــ انیس کے مراثی کو اگر انتخاب کر کے ترتیب دیا جائے تو حسین کی سیرت اور کردار کا یہ مثالی تطابق ان کے سفرِ شہادت کے ہر مرحلے پر نمایاں ہوتا نظر آئے گا۔ پروفیسر مسعود حسین رضوی نے "رزم نامۂ انیس" کے نام سے واقعات کربلا کو سلسلہ وار ترتیب دیا ہے۔ انیس کے ایسے ہی مربوط اور سلسلہ وار انتخاب سے، ہی حسین کی سیرت اور کردار کی تدریجی مرقع کشی بہتر طور پر ہو سکتی ہے، اگر ان کے مراثی کو الگ الگ پڑھا جائے تو حسین کی سیرت کے عام پہلو اور وہ تمام مراحل جن سے گزر کر ان کا کردار اپنے مقصود تک پہنچتا ہے بیک وقت سامنے نہیں آئیں گے۔ اس میں شک نہیں کہ ہر مرثیے میں، خواہ وہ کسی شہید کے

حال کا ہو، حسین کی شخصیت کا کوئی نہ کوئی پہلو ضرور سامنے آتا ہے۔ کبرا، صغرا، سکینہ، سید سجاد، علی اکبر اور علی اصغر کے بیان میں وہ ایک شفیق مثالی باپ کے روپ میں دکھائی دیتے ہیں، عباس، زینب اور ام کلثوم کے لیے محبت کرنے والے بھائی ہیں جن کی ذات تمام بزرگوں کی ذوات کا خلاصہ ہے، قاسم کو بھائی کی نشانی سمجھ کر جان سے عزیز رکھنے والے چچا ہیں، عون و محمد کی معصوم ضد کی دلدہی کرنے والے محبوب ماموں ہیں، حبیب ابن مظاہر کے لیے بچپن کے دوست، مسلم ابن عوسجہ اور زہیر قین کے لیے رہنما رفیق ہیں، حر کے لیے مخدوم بھی ہیں اور میزبان بھی، تمام اصحاب کے لیے جرأتِ کردار و ثباتِ قدم کا سرچشمہ ہیں، شہر بانو کے لیے رفیقِ زندگی ہیں، غلاموں اور خادموں کے لیے دنیا و آخرت کی امیدوں کا سہارا ہیں ـــــ ایک حسین کس کس کے لیے کیا کیا ہیں۔ بیمار بیٹی کو گھر میں چھوڑتے ہوئے متردد باپ کی مجبوری کا انداز یہ ہے ؎

آفت کا ہے بی بی یہ سفر، خوف کی ہے راہ
بیمار ہو کس طرح میں لے جاؤں تمہیں آہ
آرام کہیں راہ میں جانی نہیں ملتا
جنگل ہے وہ پُرہول کہ پانی نہیں ملتا
تھوڑے ہی دنوں ہوئے گی کنبے سے جدائی
پردیس سے آ کر تمھیں لے جائیں گے بھائی
خوش ہوں گا، تم اب دل پہ اگر جبر کرو گی
مر جاؤں گا جب میں تو نہ کیا صبر کرو گی؟

سینے پہ سونے کی عادی لاڈلی بیٹی کو آخر شب اس طرح سمجھاتے ہیں ؎

حضرت نے کہا 'میں تری آواز کے قربان
اللہ تم اب تک نہیں سوئی ہو مری جان
غربت میں کہاں راحت و آرام کا سامان
بن باپ کے تم کو تو نہیں چین کسی آن
اچھی نہیں عادت یہ، نہ رویا کرو بی بی
پہلو میں کبھی ماں کے بھی سویا کرو بی بی
کیا ہوئے جو ہم گھر میں کسی شب کو نہ آئیں
مجبور ہوں ایسے کہ تمھیں چھوڑ کے جائیں

تم پاؤ نہ ہم کو، نہ تمھیں ہم کہیں پائیں بی بی کہو، پھر چھاتی پہ کس طرح سلائیں
جنگل میں بہت قافلے لٹ جاتے ہیں بی بی
برسوں جو رہے ساتھ، وہ چھٹ جاتے ہیں بی بی

رفیقِ حیات سے رخصت ہوتے ہوئے کس اپنائیت سے کہتے ہیں ؎

اے شہر بانو! ہوش میں آؤ، یہ کیا ہے حال
سچ ہے فلک نے تم کو بڑے دُکھ دکھائے ہیں صاحب! اٹھو، ہم آخری رخصت کو آئے ہیں

لو الوداع، لاش پہ اب آ کے روئیو لیکن نہ خاک اُڑا کے، نہ چلّا کے روئیو
زانو پہ سر کو شرم سے نہوڑا کے روئیو قبرِ رسولِ پاک پہ اب جا کے روئیو
لٹنے میں صبر، شکر تباہی میں چاہیے
رونا بشر کو خوفِ الٰہی میں چاہیے

ان وداعی ملاقاتوں میں جذبات کا اظہار جس نزاکت سے ہوا ہے، اس کی تفصیل کے لیے مثال میں بیسیوں بند پیش کیے جا سکتے ہیں۔ انسانی دردمندی، رشتوں اور قرابتوں کے لحاظ کے ساتھ حسین بیبیوں کو صبر کی تعلیم دینا اور سیرت و کردار کی اصابت کی تلقین کرنا نہیں بھولتے ــــ مگر اس تلقین و تعلیم کا انداز خشک موعظانہ نہیں، جذبات میں ڈوبا ہوا ہے۔ چہیتی بہن زینب سے رخصت ہو رہے ہیں ؎

فرمایا شہ نے صبر بہن چاہیے تمھیں خالق کی یاد درسِ دُعا چاہیے تمھیں
لب پر رضا رضا کا سخن چاہیے تمھیں جو ماں کا تھا چلن، وہ چلن چاہیے تمھیں
بھولے نہ یادِ حق کبھی، گو حال غیر ہو اس کی ظفر ہے، خاتمہ جس کا بخیر ہو
کیا کریں تم بہن، اجل آتی وطن میں گر یکساں ہے مرنے والوں کو جنگل ہو یا کہ گھر
درپیش ہے سفر میں ہمیں خلق سے سفر اب آرزو یہ ہے کہ کٹے تن سے جلد سر

ہر دُکھ میں خوش ہیں وہ جنہیں الفت خدا کی ہے　　میرا نہیں، یہ سر تو امانت خدا کی ہے

بہن کے اصرار پر بھانجوں کو اذنِ جنگ دیتے ہیں اور روٹھی ہوئی ماں سے بچوں کی سفارش کرتے ہیں ؎

مالک ہو تم ان دونوں کی، بگڑو کہ خفا ہو　　بہتر ہے وہ غصہ جو مناسب ہو، بجا ہو
ایسے ہیں کہ حق دودھ کا ان سے نہ ادا ہو　　میں کیا کروں، گر دونوں کا مرنا تمھیں چاہو
سمجھا ئیں کہ ہاتھوں سے انھیں کھوؤں گی زینب
جب یہ نہ ملیں گے تو بہت روؤں گی زینب

انھی بچوں کا پُرسہ ماں کو اس طرح دیتے ہیں

حضرت نے کہا، رو لو گلے ان کو لگا کر　　اب پاس تمھارے یہ نہیں آئیں گے جا کر
پانی نہ پیا نزع میں بھی برچھیاں کھا کر　　رخصت ہوئے ماموں کو لبِ خشک دکھا کر
کس سے کہوں، کیسے یہ وفادار پسر تھے　　دم نکلے تو دونوں کے مرے پاؤں پہ سر تھے

عون و محمد کے مرثیوں میں انیس نے حسین کے ساتھ زینب اور عون و محمد کی سیرتوں کا اس طرح احاطہ کر لیا ہے کہ ایک طرف بیٹوں کو شہادت کے لیے خود سجا سنوار کر رخصت کرنے والی ماں کا کردار سامنے آتا ہے، جو چہیتے بیٹوں سے اس بات پر خفا ہے کہ انھوں نے مرنے میں دیر کیوں کی، جو بیٹوں کی لاش پر اس لیے نہیں روتی کہ گھر میں جوان بھتیجا علی اکبر جو بیٹوں سے زیادہ عزیز ہے موجود ہے، اس کے ہوتے ہوئے رونا برا شگون ہوگا۔ عون و محمد کی طفلانہ معصومیت نانا اور دادا کے منصبِ علم داری کی خواہاں ہے، مگر ماں اور ماموں کی مرضی کے آگے سرِ تسلیم خم کر دیتی ہے منصب سے بڑھ کر بچوں کو مرنے کی خوشی ہے۔ حسین ماں اور بیٹوں کے مکالموں، رنجش اور منفے منانے کی تمام کیفیات کو سمجھ رہے ہیں، انھی کی ذات اس پورے ڈرامے کا مرکز ہے۔ وہ عون و محمد کے ساتھ خود شہید ہوتے ہیں —— صرف

عون و محمد ہی نہیں، حسین ہر شہید کے ساتھ شہید ہوئے۔ دوسرے تمام شہدا کو تو ایک بار ہی شہادت کی منزل سے گزرنا پڑا، حسین ہر شہید کے ساتھ رخصت، جنگ، زخموں کی ایذا، نزع اور موت کا تمام دن سامنا کرتے رہے۔ انیس کے مرثیوں میں حسین کی آخری شہادت ہی کا بیان نہیں، ان کی تمام کی تمام بہتر شہادتوں کی تفصیل ملے گی۔ ۔ وہ ہر جانے والے کو پہلے روکتے ہیں، پھر رخصت کرتے ہیں، جانتے ہیں کہ آج ہر رفیق کو مرنا ہے، ہر شہید کی لاش خیمے میں لاتے ہیں، آداب تعزیت بجا لاتے ہیں، ان کے وارثوں اور پسماندوں کو تسلی دیتے ہیں، یہ علم رکھتے ہوئے کہ ان کے بعد ان کے پسماندگان کو کوئی پرسہ دے گا نہ تسلی۔ اتنی شہادتوں کو چند گھنٹوں میں قبول کرنے والا کس قدر صاحب عزیمت ہوگا۔ اس کی سیرت کتنی مضبوط اور اس کا کردار اپنے اقدار و تصورات کے سانچے میں کتنے مکمل طور پر ڈھلا ہوا ہوگا، اس کا اندازہ انیس کو بالاستیعاب پڑھنے والے ہی لگا سکتے ہیں۔ انیس کی سیرت نگاری کا معجزہ یہ ہے کہ انھوں نے اتنے آلام و شدائد کے درمیان حسین کو دکھانے کے باوجود انھیں ہر مقام پر زندگی کی چھوٹی چھوٹی باتوں، تعلقات اور رشتوں کی نزاکتوں، دل دہی و دل داری کے آداب کا پورا لحاظ رکھنے والے فرد کی حیثیت سے بھی دیکھا ہے۔ حسین کی سیرت کی یہ ارضیت اور گہری انسانی دردمندی ان کے المیے کو اور بھی غم انگیز بنا دیتی ہے۔ حسین کی شہادت ایک عظیم مقصد، ایک اعلیٰ نظام اخلاق، ایک مثالی کردار ہی کی شہادت نہیں، بلکہ ایک محبت کرنے والے، اپنوں اور غیروں کے ہر دکھ پر تڑپ جانے والے، تمام انسانوں کی خوشی اور نجات کے لیے فکرمند انسان کی موت ہے۔ جہاں ان کی فوق البشر صفات میں عظیم الوہیت کے جمال و جلال کی جھلکیاں ملتی ہیں، وہیں وہ ایک عام آدمی کی طرح دکھ اٹھاتے، محزون دل گرفتہ ہوتے، عزیزوں کی لاش پر روتے اور اپنے اہل بیت کی بے سروسامانی اور کس مپرسی کی طرف

سے متفکر بھی نظر آتے ہیں۔ حسین کی عظمت اس میں ہے کہ قبضے میں علی کی ذوالفقار رکھتے ہوئے وہ غیب کی ندا پر رضاءً بقضائہٖ وتسلیماً لامرہ کہہ کر اپنا سر قاتلوں کے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔ انیس نے شہادت حسین کو کئی مرثیوں میں اپنا موضوع بنایا ہے۔ ہر مرثیے میں ان کی تنہائی اور مظلومی، ان کی شجاعت اور جنگ، اہلِ حرم سے ان کی رخصت اور آخر میں سجدۂ تسلیم میں سر جھکاتے ہوئے کئی رنگ سے دکھایا ہے۔ وہ ہر بار یہ احساس دلاتے ہیں کہ اگر حسین چاہتے تو فطرت کی ساری قوتیں، تمام خدائی طاقتیں ان کی مدد کے لیے آجاتیں اور وہ دشمنوں پہ غالب آجاتے، لیکن ایک عظیم الشان مقصد کی تکمیل کے لیے وہ خود اپنی موت کا آزادانہ انتخاب کرتے ہیں۔ انتخاب کی یہ آزادی، ہی حسین کی شکست کو فتح میں بدل دیتی ہے ع

اس کی ظفر ہے، خاتمہ جس کا بخیر ہو

حسین کے اختیار و قدرت کا یہ رجز سُنیے ؎

بخشا ہے مجھ کو حق نے شہِ لافتا کا زور
اس دستِ مرتعش میں ہے دستِ خدا کا زور
ہے انگلیوں کے بند میں خیبر کُشا کا زور
پانی ہے میرے زور کے آگے ہوا کا زور
اُلٹوں فلک کو یوں، جو ہو قصد انقلاب کا
جس طرح ٹوٹ جاتا ہے ساغر حباب کا

آگے بڑھوں جو تیر کو چلّے میں جوڑ کے
بھاگیں خطا شعار کمانوں کو چھوڑ کے
بے کار کر دوں شیر کا پنجہ مروڑ کے
پٹکوں زمین پر درِ خیبر کو توڑ کے
اُلٹوں طبق زمین کے یوں جھک کے زین سے
جس طرح جھاڑ دیتے ہیں گرد آستین سے

دنیا ہو اس طرف تو لڑائی کو سر کروں
آئے غضب خدا کا اُدھر، رُخ جدھر کروں
بے جبرئیل کارِ قضا و قدر کروں
اُنگلی کے اک اشارے سے شق القمر کروں

طاقت اگر دکھاؤں رسالت مآب کی
رکھ دوں زمیں پہ چیر کے ڈھال آفتاب کی

تین شب و روز کے بھوکے پیاسے، عزیز مردہ، دل گرفتہ ہاتھوں میں ذوالفقار اس دعوے کی دلیل ہے۔ انیسؔ نے یوں تو عون ومحمد، قاسم، علی اکبر، حرؔ اور عباس کی شجاعانہ جنگ پیش کرنے میں ہر بار بڑا اہتمام کیا ہے لیکن حسین کی جنگ کے بیان میں اُن کا قلم کارِ ذوالفقار کرنے لگتا ہے ـــــ حسین کی شجاعت اور مہارتِ جنگ کا سب سے زیادہ اہتمام کرنے کا سبب یہ ہے کہ انیسؔ حسین مظلوم کو تنِ تنہا لشکر کثیر کو شکست دینے کے قابل دکھانا چاہتے ہیں۔ اگر وہ ایسے نہ ہوتے تو ان کی موت صرف مظلومی کی موت ہوتی، اختیار کا نتیجہ نہ ہوتی۔ حسین کے جلال کو اگر کوئی روک سکتا ہے تو وہ ندائے حق ہی ہے ؎

بس خاتمہ جہاد کا ہے تیری ذات پر
غالب کیا خدا نے تجھے کائنات پر
وقتِ نمازِ عصر ہے، بس اے حسین بس
بس اب نہ کر وغا کی ہوس، اے حسین بس
اب اہتمام چاہیے امت کے کام میں
پیاسا سا رہا انہیں کوئی یوں اژدھام میں

اگر حسین کے میثاقِ ازل کو ان کی سیرت کا اور وعدۂ طفلی کو ان کی اخلاقی تربیت کا استعارہ سمجھا جائے تو یہ آواز ان کی اپنی سیرت کا تقاضا ہے۔ دشمنوں کا اس ضعیف، تشنہ لب گرسنہ پر ہجوم ان کی فطری شقاوت اور بزدلی کی ایک پوری داستان ہے ؎

لبیک کہہ کے تیغ رکھی شہ نے میان میں
پلٹی سپاہ، آئی قیامت جہان میں
پھر سرکشوں نے تیر ملائے کمان میں
پھر کھل گئے، پلٹ کے پھریرے نشان میں
بے کس امام ظلم شعاروں میں گھر گئے
تنہا حسین لاکھ سواروں میں گھر گئے

گرتے ہیں اب حسین فرس پر سے، ہے غضب　　چھوٹی لجام دستِ مطہر سے، ہے غضب
پہلو شگافتہ ہوا خنجر سے، ہے غضب　　گردن ڈھلی، عمامہ گرا سر سے، ہے غضب
قرآن رحلِ زیں سے سرِ فرش گر پڑا
دیوارِ کعبہ بیٹھ گئی، عرش گر پڑا

کہنے کو تو حسین کی زندگی کی تمام تفصیلات، واقعۂ کربلا کی پوری جزئیات اور شہدا کی سیرتوں اور کردار کی ہر ہر بات مقاتل اور کتبِ تواریخ و سیر میں ڈھونڈنے سے مل سکتی ہیں، انیس نے اس خام مواد کو اپنے ہیرو کی سیرت و کردار کی مرقع کشی کے لیے استعمال کیا ہے، لیکن جہاں روایتیں خاموش، تاریخ تہی جیب، کتبِ سیر کوتاہ دامن تھیں، وہاں انیس کے تخیل، ان کی نفسیاتی بصیرت اور خلاقی نے خلا کو اس طرح پُر کیا کہ کردار کی داخلی اور خارجی کیفیات کا ہر گوشہ نکھر گیا ــــــ اُردو شاعروں میں کردار نگاری کا یہ ملکہ، ڈرامائی مواقع کو برتنے کی یہ قدرت نہ انیس سے پہلے کسی کو حاصل ہوئی، نہ ان کے بعد۔ انھوں نے ماضی کی بازآفرینی سے اپنے کرداروں کی حیات و سیرت، کردار و عمل کو ہر دَور کے لیے زندہ حقیقت بنا دیا۔ حسین اور رفقائے حسین کی شخصیتیں دوسری تاریخی شخصیتوں کی طرح محض کتابوں کے سینے کا سرمایہ نہیں رہیں؛ بلکہ صدیوں سے مسلمانوں کے حافظے میں زندہ تھیں اور ایک فرقے کے روزمرّہ کے اعمال میں شریک و رہنما رہی تھیں ــــــ شہدائے کربلا ہر دور میں زندوں کے شریکِ حال رہے تھے ــــــ انیس نے ان زندہ کرداروں کی کردار نگاری سے ایک طرف اپنی شاعری کو آشنائے حیات کیا۔ دوسری طرف ان کے فن کے سہارے وہ کردار جو عقیدت و ہدایت کے سرچشمے تھے اپنی عظمت و تقدس کے ساتھ ہماری زمین پر اُتر آئے اور تہذیب کا جُز بن گئے۔ انیس نے اس طرح اپنے ممدوحوں کی سیرت نگاری کی ہے کہ وہ اخلاقی قوتوں کی علامت بن گئے۔ خیر اور عدل، صدق اور حق، حریت اور مساوات، شجاعت اور

غیرت، توکل اور فقر، استغنا اور صبر، تسلیم اور رضا کے اخلاقی تصورات کے یہ زندہ پیکر اخلاقی قدروں کی آفاقیت کے امین ہیں ـــــ انیسؔ کی گہری مذہبیت و اخلاقیت نے جمالیاتی تجربے میں مدغم ہو کر ان کے کرداروں کو اس آفاقیت سے روشناس کیا جو کسی نظامِ اخلاق، مذہبی عقیدے، کسی عہد یا معاشرت کے لیے سرچشمۂ فیضان ہو سکتی ہے۔ اس کے لیے انیسؔ کے عقائد سے مکمل اتفاق ضروری نہیں ـــــ انیسؔ کو پڑھنے والا ان کے عقیدے سے اختلاف بھی رکھتا ہو تو ان کے ممدوحوں کے گہرے وجودی تجربے میں شریک ہو جاتا ہے ۔ یہی ان کی سیرت نگاری کی کامیابی کا سب سے اہم راز ہے ۔

ایک مقالے میں اتنی گنجائش نہیں کہ انیسؔ کے تمام مراثی کے اہم کرداروں کی سیرت اور عمل کا تجزیہ کیا جائے یا کم از کم ان سے سرسری ہی تعارف کرایا جاسکے ۔ اسی لیے میں نے مثال کے طور پر انیسؔ کے مرکزی کردار حسین کی سیرت کو تھوڑی تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے ـــــ اسی نمونے پر انیسؔ نے دوسرے کرداروں کی سیرت نگاری کی ہے ۔ ان کے یہاں ہر مرقع اپنی جگہ مکمل ہے ۔ وہ کردار بھی جن کا ضمن سرسری ذکر آگیا ہے، ذہن پر اپنا نقش چھوڑے بغیر نہیں گزرتے ۔ حسین کے علاوہ جن شخصیتوں کو انیسؔ نے خصوصیت سے بار بار اور جا بجا سیرت نگاری کے لیے چُنا ہے وہ ہیں عباس، علی اکبر، قاسم، عون و محمد، حُر، سید سجاد، زینب، شہربانو، صغرا، سکینہ، پسرانِ مسلم بن عقیل، حبیب ابن مظاہر ۔ ان کے علاوہ فضہؔ، ہندہ، شیریں، زوجۂ حارث، ام البنین، زوجۂ عباس، ام فروہ، ام کلثوم، کبرا، ام المومنین ام سلمہ کا ذکر بھی کہیں کہیں ملتا ہے ـــــ پھر کنیزیں ہیں، عام عورتیں ہیں، دشمنوں کے دَل کے دَل ہیں، بازاری ہیں، درباری ہیں اور اس بے نام ہجوم میں یزید ہے، عمر ابن سعد ہے، شمر ہے، حرملہ ہے، ارزق ہے، خولی ہے، سنان ہے، ابن زیاد ہے، حارث ہے ـــــ کرداروں

کا ایک جنگل ہے، لیکن ہر کردار اپنی جگہ اور اپنے موقع پر اتنا ہی اہم اور ضروری نظر آتا ہے جتنے اہم مرکزی کردار ہیں۔ سارتر کا کہنا ہے کہ کلاسیکی ڈراموں میں کردار زندہ کثیرالابعاد شخصیتیں نہیں بلکہ انسانی شخصیت کے کسی ایک پہلو یا ایک وصف کے نمائندے ہیں۔ اس کے مقابل اس نے THEATRE OF THE SITUATION کا نظریہ پیش کیا ہے جس میں کردار طے شدہ پلاٹ کے مطابق اپنی کسی مخصوص صفت کا میکانکی طور پر اظہار نہیں کرتے بلکہ وہ اپنی زندگی اور کردار کو موقع کے مطابق آزادانہ تخلیق کرتے ہیں ـــــ انیسؔ کو کردارنگاری کے لیے جو مواد ملا، وہ یک رُخے، متعین کرداروں اور ان کے پہلے سے طے شدہ اعمال پر مشتمل تھا۔ انیسؔ نے ان تمام کرداروں کو مختلف حقیقی مواقع میں اس طرح عمل کرتے دکھایا ہے کہ ان کا ہر ہر قول و فعل ان کی سیرت اور حالات کا تقاضا معلوم ہوتا ہے ـــــ کردار نگاری کی یہی اولین شرط ہے جو ڈرامائی عمل کے جدید سے جدید نظریے پر بھی پوری اترتی ہے اور انیسؔ اس شرط سے فن کارانہ قدرت کے ساتھ عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

انیسؔ کے تمام کردار یا تو ہمہ خیر ہیں یا ہمہ شر۔ اگر انیسؔ ان کو انسانی رشتوں، جذباتی مواقع اور ارضی بندھنوں میں نہ دکھاتے تو ان کے ہیرو بھی مجرد اخلاقی قوتوں کے بے جان ہیولے بن جاتے۔ لیکن انھوں نے مرثیوں میں جو ارضی فضا تخلیق کی اس نے ایسا نہ ہونے دیا۔ تمام کرداروں میں صرف ایک حُرؔ کا کردار ایسا ہے جو شر کی قوتوں کے ساتھ ہے مگر خیر اسے اپنی طرف کھینچ رہا ہے۔ حُرؔ کے اندر خیر و شر کی یہ کشمکش ہی انہیں انیسؔ کے دوسرے تمام کرداروں سے منفرد بنا دیتی ہے۔ انیسؔ نے حُرؔ کی سیرت نگاری میں یہ اہتمام کیا ہے کہ ان کے مثبت اخلاقی فضائل کی چھوٹ ابتدا ہی سے پڑنے لگتی ہے۔ لجام فرسِ حسین پر ہاتھ ڈالنے کے لیے بڑی زبردست جرأت کی ضرورت تھی کیوں کہ ایک تو خود حسین کی شخصیت کا وقار و جلالت مانع تھی دوسرے ان کے ساتھ وہ لوگ تھے جو اشجع عرب

سمجھے جاتے تھے۔ انیسؔ حرؑ کو شجاعت اور اخلاقی جرأت میں اس پہلے منظر ہی سے جہاں وہ رزمیۂ کربلا میں داخل ہوتے ہیں ایک مثبت کردار بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شبِ عاشور ان کی ذہنی کشاکش اور صبح ہوتے ہی عمر ابن سعد سے ان کا مکالمہ حرؑ کی سیرت کے اس مجموعی عالم کی عکاسی کرتا ہے جو شر کے حصار کو توڑ کر خیر سے ملنے کے لیے بے تاب ہے۔ حسینؑ کا خطبہ ایک طرح سے حرؑ کی ضمیر کی آواز بن جاتا ہے اور یہی آواز انھیں شہدا کی صف میں اپنے پچھلے گناہوں پر نادم لے جاتی ہے۔ حسینؑ کے عفو نے انہیں ان کی وہ جرأت و شجاعت پھر واپس دے دی جو شر کے ساتھ رہ کر ظلم اور بزدلی کا آلۂ کار بن کر خود شر ہو جاتی۔ اس طرح حسینؑ کے کردار کو مقصد کا تابع بنا کر یہ دکھایا ہے کہ اگر سیرت مقصد کے کسی تصور سے عاری ہو تو مثبت فضائل بھی شر بن سکتے ہیں۔ اور اگر مقصد عظیم ہو تو کمزوری بھی طاقت بن جاتی ہے۔

انیسؔ کے مرثیوں میں خیر کی چند ایسی آوازیں بھی ملتی ہیں جو شر کے حصار میں اپنے آپ کو بے بس پا رہی ہیں۔ زوجۂ حارث جس نے یتیمانِ مسلم کو پناہ دی تھی، آخر حصارِ شر کو توڑ کر خیر کی قربان گاہ پر اپنی زندگی کی بھینٹ چڑھا دیتی ہے۔ خولی کی دونوں بیویاں اس کے مردہ ضمیر کی وہ آوازیں جنہیں وہ سننے پر بھی آمادہ نہیں۔ ہندہ بھی اس حاسۂ اخلاقی کی علامت ہے جسے یزید نے سامانِ تعیش سمجھ کر داخل حرم کر لیا ہے۔ پھر بھی وہ اخلاقی شیش محل کے شبستانوں سے زنداں کے نہاں خانوں تک بے چین بھٹک رہی ہے۔ لشکر یزید میں یہی سوئی ہوئی اخلاقی حس کبھی کبھی حسینؑ کی مظلومی پر کربلا میں بیدار ہو کر آنسو بھی بہا لیتی ہے۔ مگر اس میں اتنی طاقت نہیں ہے کہ وہ شر سے بغاوت کر سکے۔ علی اصغرؑ کی معصوم شہادت بھی چند لمحوں کے لیے ہوس خانۂ دل میں روشنی کی کرن جگاتی ہے۔ مگر یہ کرن اتنی کمزور ہے اور سیاہی اتنی طاقت ور کہ حرملہ کا تیر اس کمزور کرن پر سیلِ ظلمت کے غلبہ کا استعارہ بن جاتا ہے۔ انیسؔ نے

لشکرِ یزید کی جو تصویر کشی کی ہے وہ اس لحاظ سے معنی خیز ہے کہ اس ہجوم میں کسی کا چہرہ نظر نہیں آتا۔ بے چہرہ جسموں کا ایک جنگل ہے جُز کا رسالہ اس طرح سامنے آتا ہے۔

سرتا قدم آہن میں سیہ کار نہاں تھے ؎
سب ایک ہزاران میں زرہ پوش جواں تھے

یہ بات بھی علامتی معنویت کی حامل ہے کہ رفقائے حسین کو دور سے اس لشکر پر خُرمے کے نخلوں کا گمان ہوا تھا۔ ایک ہزار کے اس لشکر میں صرف ایک ہی شخص کے جسم پر چہرہ دکھائی دیتا ہے اور وہ حُر ہیں ـــــ باقی اشخاص انسان نہیں اسلحوں کے باربردار ہیں

صبحِ عاشور یزید کے لشکر کی کیفیت دیکھیے ؎

ہر صف میں برچھیوں کی چمک ہے کہ الحذر — لچکا رہے ہیں ڈانڈ سوارانِ خیرہ سر
وہ بوڑیاں جو سنگ کے دل میں کریں گزر — انیاں وہ توڑ ڈالیں جو فولاد کا جگر
ہے اک گلا تو خنجرِ بے پیر کے لیے
یہ برچھیاں ہیں سب تنِ شبیر کے لیے

یہی لشکر جب حسین کی مختصر فوج کو قتل کرنے کے بعد خود حسین کے سامنے آتا ہے تو اس کا نقشہ انیسؔ نے یوں دکھایا ہے ؎

ہر صف میں برچھیاں جو ہزاروں لچکتی تھیں — نوکیں وہ تیز تھیں کہ دلوں میں کھٹکتی تھیں
نیزے تُلے ہوئے تھے سنانیں چمکتی تھیں — ترکش کھلے ہوئے تھے کمانیں کڑکتی تھیں
سنگیں دلوں نے ہاتھوں میں پتھر اُٹھائے تھے
تیغوں کے ساتھ گرزِ گراں سر اُٹھائے تھے

وہ دھوم طبلِ جنگ کی وہ بوق کا خروش — کر ہو گئے تھے شور سے کرّوبیوں کے گوش
تھرائی یوں زمیں کہ اُڑے آسماں کے ہوش — نیزے ہلا کے نکلے سوارانِ درع پوش

ڈھالیں تھیں یوں سروں پہ سوارانِ شوم کے
صحرا میں جیسے آئے گھٹا جھوم جھوم کے

پس پس گئے کشمکش میں کماں دار مر گئے — چلّے تو سب چڑھے رہے بازو اُتر گئے
گوشے کٹے کمانوں کے، تیروں کے پر گئے — مقتل میں ہو سکا نہ گزارا، گزر گئے

دہشت سے ہوش اڑے ہوئے تھے مُرغِ وہم کے
سوفار کھول دیتے تھے منہ سہم سہم کے

سہمے ہوئے تھے یوں کہ کسی کو نہ تھی خبر — پیکاں کدھر ہے تیر کا سوفار ہے کدھر
مردم کی کشمکش سے کمانوں کو تھا یہ ڈر — گوشوں کو ڈھونڈتی تھیں زمیں پر جھکائے سر

ترکش سے کھینچے تیر کوئی، یہ جگر نہ تھا
سینے پہ جس نے ہاتھ رکھا، تن پہ سر نہ تھا

دستے وہ مصر و زنگ کے وہ فوجِ روم و شام — دن، دوپہر، وہ دشت کی گرمی، وہ اژدہام
تیغیں برہنہ ہو گئی تھیں چھوڑ کر نیام — مانند شمع جل رہی تھیں برچھیاں تمام

تلواریں منہ چھپائے تھیں سائے میں ڈھال کے
خنجر بھی رہ گئے تھے زبانیں نکال کے

بند کے بند پڑھتے جائیے تیر۔ تبر۔ کمان۔ گرز۔ خنجر۔ ڈھالیں۔ زرہ۔ جوشن۔ چار آئینہ سب نظر آ رہے ہیں مگر کہیں آدمی نہیں ـــــ آدمی ایک ہے تنہا، دوسری طرف، اسلحوں کے بے چہرہ بے روح نرغے میں بے سہارا ـــ

چلتے تھے چار سمت سے بھالے حسین پر — ٹوٹے ہوئے تھے برچھیوں والے حسین پر
قاتل تھے خنجروں کو نکالے حسین پر — یہ دکھ نبی کی گود کے پالے حسین پر

تیرِ ستم نکالنے والا کوئی نہ تھا
گرتے تھے اور سنبھالنے والا کوئی نہ تھا

اسلحوں کے اس ہجوم سے اگر کوئی الگ نکل کر آتا بھی ہے تب بھی اس کا چہرہ نظر نہیں آتا ــــ انیس نے فوجِ یزید کے جن پہلوانوں کا حلیہ پیش کیا ہے۔ وہ ایک دوسرے سے اس قدر مشابہ ہے کہ ایک کو دوسرے سے ممیز کرنا مشکل ہے، جبکہ فوجِ حسینی کے ہر مجاہد کا اپنا الگ چہرہ، اپنی جداگانہ سیرت، اپنے مخصوص اوصاف ہیں۔ دوسری طرف شر کے نمائندوں کے پاس صرف جسمانی طاقت ہے۔ فنونِ حرب کی مہارت ہے، دیو قامتی ہے، روح نہیں، سیرت نہیں، کردار نہیں، سیرت اور کردار اس معنی میں نہیں کہ یہ افراد مجموعہ ہیں محض منفی قدروں اور تصورات کے۔ صفروں کا ڈھیر بھی صفر ہی ہوگا ــــ میں یہاں صرف دو تین مثالوں سے اپنے دعوے کی دلیل پیش کروں گا۔ قاسم کے حریفوں کی چہرہ کشی دیکھیے ؎

یہ سنتے ہی کماں کو اُٹھا کر بڑھا شریر　　چلّے میں تین بھال کا جوڑا شقی نے تیر
تھا بس کہ تیز دست حسن کا مہ منیر　　بجلی سی آئی کوند کے شمشیرِ بے نظیر
یوں قطع انگلیاں ہوئیں اس تیرہ بخت کی
جیسے کوئی قلم کرے شاخیں درخت کی

یہاں پھر انیسؔ نے آدمی کو درخت سے تشبیہ دی ہے جو اس کے کردار سے ازالۂ آدمیت کر رہی ہے۔ انیسؔ نے ارزق کی تصویر کشی میں حیوانی سطح کی تشبیہیں استعمال کی ہیں ؎

جوشِ غضب سے سُرخ ہوئی چشمِ نابکار　　مثلِ تنور منہ سے نکلنے لگا بخار
جیبِ قبا کو مثلِ کفن پھاڑتا ہوا
نکلا پرے سے دیو سا چنگھاڑتا ہوا

شانے پہ تھی شقی کے وہ دو ٹانک کی کماں　　ار جن بھی جس سے سہم کے گوشے میں ہو نہاں
چار آئینہ وہ پہنے تھا بَر میں کہ الاماں　　دب جائیں جس کے بوجھ سے رستم کے استخواں

کہتی تھی یہ زرہ بدنِ بد خصال میں
پکڑا ہے پیلِ مست کو لوہے کے جال میں

حضرت عباس کے مقابل آنے والے ایک پہلوان کا حُلیہ یوں بیان کیا ہے ؎

مغفر تنور تھا تو زرہ موجِ رودِ نیل — عمر ابن عبد ود سے بھی قامت میں کچھ طویل
حملے میں تھا جو دیو تو ٹکر میں مستِ فیل — بے مثل بغض و کیں میں عداوت میں بے عدیل
فوجیں ہوں گر تو منہ کو پھرائے نہ حرب سے
دل کیا پہاڑ کانپتے تھے اس کی ضرب سے

تیغے کا وہ چڑھا ہوا پٹھا کہ الاماں — بالائے دوشِ نحس کئی ٹانک کی کماں
پرخاش خو، مہیب نظر، اژدر دہاں — بدعت کا در، فریب کا گھر، مفسدِ زماں
افزوں تھا کید و مکر میں ابنِ زیاد سے
رگ رگ بھری ہوئی تھی عناد و فساد سے

شرمندہ جس سے قیر وہ چہرہ سیاہ زنگ — رسوائے زنگ بار، سوادِ حبش کا ننگ
ماتھا بھی تنگ، ہاتھ بھی کوتاہ، دل بھی تنگ — قتّال، بدمزاج، سلح شور، خانہ جنگ

علی اکبر سے لڑنے جو شخص آتا ہے اُسے بھی دیکھیے ؎

نکلا یہ سن کے غیظ میں اِک پہلوانِ روم — گیتی کے چار دانگ میں تھی جس شقی کی دھوم
سرہنگ و پُرغرور و سیہ قلب و نحس شوم — لنگر سے جس کے ہل گئی مقتل کی مرز بوم
مرحب تھا کفر و شرک میں طاقت میں گیو تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ پہاڑی پہ دیو تھا

ٹکڑے کرے پہاڑ کو وہ گرزِ گاؤ سر — پہنے ہوئے زرہ پہ زرہ بر میں بدگہر
زنجیرِ آہنی سے کسے جنگ پر کمر — منہ پھیرے جس سے تیغ وہ فولاد کی کمر
دستانے دونوں دستِ تعدی پسند پر
پاکھر بھی آہنی تھی شقی کے سمند پر

انیسؔ نے ان تمام پہلوانوں کی حلیہ کشی میں جن تشبیہوں سے رنگ کاری کی ہے وہ سب نباتات و جمادات و حیوانات سے متعلق ہیں ـــــ کسی میں معمولی سے انسانی وصف کی رمق بھی نظر نہیں آتی ۔ اپنے حریف پر اکبر کا تبصرہ بھی اسی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتا ہے ؎

اکبر تو مسکرائے ستم گر کو دیکھ کر فرمایا آدمی ہے کہ صحرا کا جانور ؟

امام حسین کے مقابل وقت اخیر دؔو پہلوان ایک ساتھ آتے ہیں ۔ ایک ضعیف، تشنہ لب، گرسنہ، دل شکستہ سے لڑنے کے لیے دؔو کا آنا ہی ان کی کمزوری کا ثبوت ہے ۔ لیکن یہ کمزوری اخلاقی ہے جسمانی نہیں ؎

بالا قد و کلفت و تنومند و خیرہ سر رویں تن و سیاہ دروں، آہنی کمر
ناوک پیام مرگ کے، ترکش اجل کا گھر تیغیں ہزار ٹوٹ گئیں جس پہ، وہ سپر
دل میں بدی طبیعتِ بد میں بگاڑ تھا
گھوڑے پہ تھا شقی کہ ہوا پر پہاڑ تھا
تھا جسمِ نابکار سے عرصہ زرہ پہ تنگ جوشن میں یوں تھا جس طرح ہو دام میں نہنگ
خوں خوار، فتنہ ساز، دل آزار، خانہ جنگ آنکھیں تو فرطِ غیظ سے سُرخ اور سیاہ رنگ

ساتھ اس کے اور تھا اسی قامت کا ایک بل آنکھیں کبود رنگ، سیاہ ابرؤوں پہ بل
بدکار و بد شعار و ستم گار و پُر دغل جنگ آزما، بھگائے ہوئے لشکروں کے دل
بھالے لیے کسے ہوئے کمریں ستیز پر
نازاں وہ ضرب گرز پہ یہ تیغ تیز پر

ان بے چہرہ ڈھانچوں کے زرغے میں انسانی چہرے سیرت کے نور اور کردار کے رنگ سے چمک رہے ہیں ۔ جہاں انیسؔ نے اصحاب اور انصارِ حسین کی اجتماعی تصویر کشی

کی ہے وہاں بھی ان کے کرداروں کے بنیادی اوصاف کو چند مصرعوں ہی سے اُبھار دیا ہے

دیں دار و سرفروش و شجاع و خوش اعتقاد ہاتھوں میں تیغیں اور دِلوں میں خدا کی یاد
زخموں کو نخلِ قد پہ وہ سمجھے گلِ مراد مردانگی یہ پیاس میں، فاقوں میں یہ جہاد
تیغوں سے بند کون سا ان کا کٹا نہ تھا
پر معرکے سے پاؤں کسی کا ہٹا نہ تھا

پیشانیوں پہ جلوہ نما اخترِ سجود دیکھیں جو ان کا نور تو قدسی پڑھیں درود
رُخ سے عیاں جلال دجواں مردیِ نمود شیدائے آل، شیفتۂ واجب الوجود
لشکر جو اُن پہ ٹوٹ پڑے شام وروم کے
تلواریں کھائیں جسم پہ کیا جھوم جھوم کے

الحق تھے شیر بیشۂ ہیجا وصف شکن مرنے کی یہ خوشی تھی کہ خنداں تھے زخمِ تن
کھا کھا کے زخم کہتے تھے وہ غیرتِ چمن قربان بندہ پروریِ سروَرِ زمن
جینے کی شاہِ دیں کو دعا دے کے مر گئے
ایماں کے آئینے کو جِلا دے کے مر گئے

باطل کو حق سے، خیر کو شر سے جدا کیا ظلمت کو دن سے شب کو سحر سے جدا کیا
یوں کفر و دیں کو تیغ دو سر سے جدا کیا گویا کلف کو روئے قمر سے جدا کیا
اس دبدبہ سے زیر کیا روم و شام کو
حکمِ جہاد پھر نہ ہوا نو امام کو

انیسؔ کے فلسفۂ اخلاق کی بنیاد دین کے دو اصولوں پر ہے توحید اور عدل۔ ان کے محبوب کرداروں کی زندگیاں عقیدۂ توحید کی ترجمان اور ان کے کردار عدل کی میزان ہیں۔ توحید انسانی اعمال میں ظاہر ہو تو ما سوا کی عملی نفی ہے، اصول اور عقیدے کے معاملے میں مصالحت سے انکار ہے، مقصد اور سیرت اور قول و عمل کی وحدت

بن جاتی ہے ـــــ یہی وحدتِ نظریہ و عمل عدل کی بنیاد ہے۔ عدل خدا کے ساتھ، اپنے نفس کے ساتھ، دوسروں کے ساتھ، صبر ہے، صبر محض منفی معنوں میں نہیں بلکہ اپنے وسیع تر معنوں میں، عدل کا ظلم سے جہاد ہے۔ اس جہاد میں حصّہ لینے والے موحدین، عادلین و صابرین کی بس ایک جھلک ان کی سیرتوں کو روشن کرنے کے لیے کافی ہیں ـــــ ان میں سے ہر ایک کا چہرہ ہے ـــــ انیسؔ نے چہرے کو ایک طرح سے سیرت کا استعارہ بنایا ہے۔ جن کی کوئی سیرت ہی نہیں صرف ریوڑ یا پہاڑ یا اسلحوں کا ڈھیر ہیں، وہ انیسؔ کی نظر میں چہرے سے بھی محروم ہیں ـــــ چہرہ دار سیرتوں کو ایک نظر دیکھنے والا ان کا کلمہ پڑھنے لگے گا ؎

ایماں شہِ والا کی ولا جانتے تھے وہ	مرجانے کو توعینِ وفا جانتے تھے وہ
جینے کو ہوس دم کو ہوا جانتے تھے وہ	فاقوں کے بیاں کو بھی گلا جانتے تھے وہ
کچھ فرق اطاعت میں وہ ناکام نہ لائے
پانی کا زبانوں پہ کبھی نام نہ لائے

ہمت سے توانا پہ ریاضت سے بدن زار	مرنے پہ کمر باندھے شہادت کے طلب گار
غربت، الم فاقہ کشی، زردیِ رخسار	سوکھے ہوئے ہونٹوں سے عیاں پیاس کے آثار
تسبیحِ خدائے دوجہاں وردِ زباں تھی!
بیداریِ شب نرگسی آنکھوں سے عیاں تھی

عاشق شہِ والا کے، مطیعِ اسد اللہ	سردینے کو سب ہادیِ کونین کے ہمراہ
مستغنی و حق بین و حق آئین و حق آگاہ	دنیا کو وہ دیں دار سمجھتے تھے گزرگاہ
فاقوں میں توکل تھا جنابِ احدی پر
پڑتی تھی نظر ان کی نعیمِ ابدی پر

زخموں کو عطائے صمدی جانتے تھے وہ　　　آزار کو لطفِ احدی جانتے تھے وہ
جینے کو مقدر کی بدی جانتے تھے وہ　　　مرنے کو حیاتِ ابدی جانتے تھے وہ
سوکھے ہوئے ہونٹوں پہ محمد کی ثنا تھی
دو روز کی پیاس ان کے لیے آبِ بقا تھی

کیا عاشقِ صادق تھے وہ کیا مومنِ کامل　　　دی تھی انھیں خالق نے تمیزِ حق و باطل
کیا عقل تھی کیا فہم تھی کیا جوش تھا کیا دل　　　کس حسن سے طے کرگئے وہ عشق کی منزل
وصفِ گلِ ترظلم کے خاروں میں نہ بھولے
محبوب کو تلوار کی دھاروں میں نہ بھولے

ان سیرتوں میں عقل بھی ہے فہم بھی، جوش بھی ہے عشق بھی، ایمان بھی ہے اور تمیزِ حق و باطل بھی ــــــ حسین کے پسندیدہ کردار انہیں اوصاف کے حامل ہیں۔ بے چہرہ اور سیرت سے محروم تمیزِ حق و باطل سے عاری ہونے ہی کی وجہ سے بے چہرہ ہجوم میں گُم ہیں۔

انیس کی سیرت نگاری کے آئینہ خانے میں امام حسین کے اطراف جن روشن چہروں کا جھُرمٹ ہے، ان میں ہر ایک دوسرے سے الگ پہچانا جاتا ہے۔ عباس شجاعت و وفا کے پیکر ہیں۔ عون و محمد طفلانہ جرأت کے نمونے علی اکبر سیرتِ رسول کے آئینہ دار ہیں تو قاسم غیرتِ حسین کے ورثہ دار ــــــ حرُ کا کردار خیر کو شر سے قطع کرنے والی تلوار کی طرح روشن ہے۔ حبیب ابنِ مظاہر عمر بھر کی رفاقت کا مظہر ہیں ــــــ ان تمام کرداروں کا علاحدہ علاحدہ مطالعہ و تجزیہ کیا جائے تو انیس کی سیرت نگاری کا کمال سامنے آتا ہے۔ اردو میں تو انیس اس میدان میں منفرد ہیں ہی یہ کہنا محض خوش عقیدگی نہ سمجھا جائے کہ ان کی شاعری اور فن کا یہی پہلو انھیں عالمی اور آفاقی ادبی معیار کا شاعر

بتانے کے لیے کافی ہے۔ انیسؔ نے کربلا کے کرداروں کو اپنے زمانے کی تہذیب کی آنکھ سے اس طرح دیکھا کہ وہ کردار ہر زمانے کی آنکھ کا نور بن گئے۔

ظ۔ انصاری

مراثیِ انیسؔ کے ماحول میں پلنے والا شعور

شعور اور ماحول کے تعلق پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ علمی تلاش مختلف راہوں سے ان نتیجوں تک پہنچ چکی ہے جن پر بنیادی اختلاف کی گنجائش نہیں رہی۔

شعور، ایک ہی وقت میں، سماجی بھی ہوتا ہے، انفرادی بھی۔

شعور۔۔ کسی فرد کی افتادِ طبع، صلاحیت اور ماحول کی تپش سے بوند بوند کر کے ٹپکتا، بنتا اور نکھرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سب طرح کی طبیعتوں پر ماحول کا یکساں اثر نہیں ہوتا، پھر بھی اجتماعی شعور کا وجود یقینی ہے۔ یہ اجتماعی شعور ہلکے اور گہرے رنگوں یا کیفیتوں کے ساتھ موجودہ اور اگلی نسل کو وراثت میں پہنچتا ہے اور لہو کی لرزشوں میں پیوست ہو جاتا ہے اور یوں ہم نشان دہی کر سکتے ہیں کہ:

یہ فلاں ماحول کا پروردہ شعور ہے

چاہے وہ بعد میں قد نکال لے اور مقررہ چوکھٹوں کو توڑ کر نکل جائے، تاہم وہ پنپتا ہے کسی مشترک زمین پر پودے کی طرح، اور کسی سوسائٹی کے عام ذوق، افراد کی ذہنی اٹھان اور تاثرات کے حلقوں میں درمیانی کڑی کا کام دیتا ہے، ایک ربط بنائے رکھتا ہے۔

خاص اس معنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ

شعور ایک کیفیت ہے، ذہنی کیفیت، اثر پذیری کی ایک حالت۔

ایک برتاؤ ہے، اخلاقی برتاؤ۔

ایک سطح ہے فنی یا جمالیاتی احساس کی سطح۔

ایک سیّال و رواں سوجھ بوجھ ہے روزمرہ کی زندگی کے مظاہر پر۔

اور جب ہم "مراثیِ انیسؔ کا ماحول" کہتے ہیں تو ہماری مراد ہے اس فضا سے جو میر انیسؔ کے مرثیوں نے ابھاری اور جو نسل اپنے حواس اور آداب کے لحاظ سے اس فضا میں پروان چڑھی۔ صنفِ مرثیہ کی وہ دل کشی اور جاں گدازی، وہ تربیت، لفظ و معنی کے ساتھ وہ برتاؤ جو انیسؔ کے کلام اور فن سے مخصوص ہے، انیسؔ کے بعد تک جس کا رنگ اور سلسلہ بنا رہا، یکے بعد دیگرے جس جس نسل یا نسلوں کو وراثت میں ملا، انھی کا تہذیبی شعور، جسم و جاں کے رشتے کا احساس ہمارا موضوعِ سخن ہے۔ اس سلسلے میں بالآخر جو بات کہنی ہے وہ یہیں کہہ دی جائے:

اُردو ادب کا وہ ذوق و شعور اُدھورا، اُدھ کچرا اور نارس ہے جو میر انیسؔ کے کلام اور اس کی فضا سے بے بہرہ ہو۔

مولانا شبلیؔ نے "موازنہ انیسؔ و دبیرؔ" میں زمانے کی بدمذاقی کا رونا رویا ہے کہ لکھنؤ والے انیسیوں اور دبیریوں کے گروہ میں تقسیم ہو گئے تھے اور انیسؔ و دبیرؔ کے کلام میں فرقِ مراتب نہ کیا جا سکا تھا۔ دراصل یہ صورت ہر ایک صنفِ سخن کے ساتھ پیش آئی۔ غزل کو دیکھیے۔ کیسے معلوم ہوتا کہ ۸۰۰ برس پہلے مجدِ ہمگر، امامی اور سعدیؔ کے دور تک غزل کا عام رنگ کیا تھا اور سعدیؔ نے اپنی راہ کہاں سے الگ کی، غزل کو کیا روپ اور کونسی معنویت بخشی۔ مرثیہ کی صنف کو بھی، اپنے دور کے مذاقِ عام سے ہٹ کر ایک نئی روش اختیار کرنے، بھرپور صنفِ سخن بننے کے لیے اس مرحلے پر، جہاں وہ پہنچی تھی، ٹھیرنا اور وہاں سے گزرنا لازم تھا۔ دبیرؔ تو انیسؔ کے لکھنؤ وارد ہونے سے

برسوں پہلے میر ضمیر کے برابر کے استاد اور مرثیہ گوئی کے بلند ستون مانے جا چکے تھے۔ انیس نے کچھ نہ کچھ اس رنگ سے، جسے غلطی سے "بلاغت" کا نام دیا جاتا ہے اور جس میں بڑی کاوش کر کے لفظی صنعتیں اور مناسبتیں رکھی جاتی ہیں، اثر لیا، اس کا لحاظ رکھا، اور جب مستند ہو گئے، تب رد کر کے اپنی راہ چلے۔

(ا)

پروفیسر مسعود حسن رضوی نے "آئینۂ سخن فہمی" میں مرزا دبیر کی ایک رباعی کو میر انیس کے ایک شعر کے ساتھ تولا ہے:

نا داں کہوں دل کو کہ خرد مند کہوں ؟
یا سلسلۂ وضع کا پابند کہوں ؟
اک روز خدا کو منھ دکھانا ہے دبیر
کس منھ سے میں بندوں کو خداوند کہوں ؟

معلوم نہیں ان سے کچھ پہلے یا بعد میں یہی مضمون میر صاحب نے دو مصرعوں میں یوں ادا کیا:

دل کو ناداں کہوں یا وضع کا پابند کہوں ؟
مجھ سے ہوتا نہیں، بندوں کو خداوند کہوں

پروفیسر رضوی اپنی تنقید یا تنقیح کا خلاصہ یوں کرتے ہیں کہ: شعر کے پہلے مصرعہ میں رباعی کے پہلے دو مصرعوں کا پورا مضمون سما گیا ہے اور مجموعی حیثیت سے یہ شعر خوب صورتی، روانی اور اثر میں اس رباعی سے کس قدر بڑھ گیا ہے۔

'یہ زیادہ تر اختصار کلام ہی کا نتیجہ ہے'

اس رائے سے ہمیں اتفاق نہیں۔ مانا کہ شاعری بجائے خود ایجاز و اختصار طلب کرتی ہے، لیکن صنف مرثیہ کو انیس کے کلام اور اس رنگ کی مرثیہ گوئی نے جو کچھ دیا، وہ ایجاز و اختصار نہیں ——— بیان ہے، تفصیلات کا بیان، وہ اشاروں کی زبان کا نہیں

بلکہ اشاروں کی (غنائی) زبان سے باہر نکلنے کا نہایت کامیاب تجربہ ہے۔ اُردو شاعری میں چاہے غزل کسی بھی (ما قبل تاریخ ؟) دور کی مل جائے، تاہم اس شاعری نے رنگ، روپ نکالا ہے مرثیے اور مثنوی کی آغوش میں۔ اول اوّل مرثیہ اور مثنوی —— یعنی بیانیہ اصنافِ سخن میں ہی اُردو شعر کی زبان کھلی، دکن میں بھی، دہلی میں بھی۔

واقعات یا خیالات کا بیان ہو، تفصیلات کا احاطہ کیا جائے، تفصیلوں میں منطقی ربط بھی ہو، ضروری اشاریت، تصویری پیکروں اور شاعرانہ لطافت کے ساتھ بیان کی کڑی سے کڑی جُڑتی چلی جائے، پھر شعر کا لطف آئے اور خیال پورے سادھن کے ساتھ اپنا سفر تمام کرے —— اس کو بڑا ریاض چاہیے، شاعرانہ قوت چاہیے، شاعری کے سروسامان کا بڑا ذخیرہ چاہیے۔

اوسط درجے کا شاعر مزے دار اور مقبول عام غزل تو کہہ سکتا ہے، ایک کم عمر زبان کی بیانیہ شاعری کے ان دشوار مرحلوں سے کامیاب نہیں گزر سکتا۔ میر انیسؔ میں ایک بڑے شاعر کی قادرانہ صلاحیت کا اندازہ کر لیا ہو گا ان کے بزرگوں نے، تبھی یہ مشورہ دیا کہ غزل نہیں —— مرثیہ لکھو۔

میر انیسؔ کے کلام سے جس ذوق و شعور کی تربیت ہوتی ہے وہ اشیا و افراد کے تفصیلی بیان میں، لفظوں اور ترکیبوں کے چناؤ میں، آوازوں کے زیر و بم میں داخلی حسن اور خارجی تسلسل سے یکساں لطف اندوز ہونا سیکھ لیتا ہے اور یوں مہذب دنیا کی عظیم الشان منظوم داستانوں (EPICS یا رزمیوں) کا فیض اٹھانے کے لیے ہموار ہو جاتا ہے۔

(۲)

آوازوں کے زیر و بم کا لفظ یہاں برائے بیت نہیں آیا، جتنا وقت گزرتا جاتا ہے، شاعری میں آوازوں کی اہمیت کھلتی جاتی ہے —— یہاں تک کہ اچھی نثر میں بھی مناسب حال آہنگ مد نظر رکھتے ہیں۔

میر انیس کو "پانچویں پشت" میں جو زبان گھر سے ملی، وہ دہلی کی شہری کھڑی بولی اور اودھی کے میل سے یوں بھی نکھر چکی تھی، اس میں ٹ، ڈ، ڑ کی درشتی اور نون غنہ، ن، م، ش کی نرمی یک جان ہو چکی تھی۔ میر صاحب نے سپہ گری کا فن سیکھا، شہسواری سیکھی، خطاطی سیکھی، آدابِ مجلس سیکھے اور زبان سیکھی۔ سیکھنے کے لفظ پر اس لیے زور ہے کہ انھوں نے ان تمام فنون کی مشق قدِ آدم آئینے کے سامنے بھی جاری رکھی، غالباً یہ بھی جانچا کہ کس لفظ یا ترکیب کے ادا کرنے میں چہرے اور ہونٹوں کی کیا حرکت ہوتی ہے ـــــ ادائیگی کی چھلنی میں چھان کر انھوں نے موضوع کی مناسبت سے بحریں چنیں، مرثیے یا سلام کی زمین پر نشان کھینچے (زمیں پر شہ دیں نشاں کھینچتے ہیں) اور الفاظ و تراکیب کا چناؤ کیا۔

مفعولُ فاعلات، مفاعیل، فاعِلُن

مفعولُ مفاعیلُ، مفاعیلُ، فعولن

فاعلاتُن، فَعِلاتُن، فَعِلاتن، فعِلن

بالترتیب ان کی پسندیدہ بحریں ہیں، اور آغاز میں ہی کھل جاتا ہے کہ یہ مرثیہ کس کردار پر کس قسم کے کرداروں پر صرف ہوا چاہتا ہے۔ مثلاً

آمد ہے کربلا میں نیستاں کے شیر کی

فرزندِ پیمبر کا مدینے سے سفر ہے

طے کر چکا حسین جو راہِ ثواب کو

عباس علی گوہرِ دریائے شرف ہے

طے کر چکا جو منزلِ شب کاروانِ صبح

جب حضرتِ زینبؑ کے پسر مر گئے دونوں

شیریں سخنی ختم تھی ہم شکلِ نبی پر

جب ہوئے عازمِ گل گشتِ شہادت قاسم
آج شبیر پہ کیا عالمِ تنہائی ہے!

الگ الگ کرداروں کے بیان ـــــ اور ایک ہی صورت حال میں ان کے بیان کو، خود ان کی زبان سے ادا ہونے والے مصرعوں کو برابر رکھ کر دیکھا جائے تو یہ راز کھلے گا کہ الفاظ کے انتخاب میں شاعر نے آوازوں کو بھی پیش نظر رکھا ہے، وہی آوازیں چنی ہیں جو کرداروں کے قد و قامت، سج دھج پر زیب دیں، ان کے منھ سے اچھی لگیں۔
ثقیل اور سلیس، بھاری اور سبک آوازوں کی رنگارنگی اور موزونی جو انیس کے کلام میں ملتی ہے، بلا استثنا کسی اور شاعر کے یہاں موجود نہیں۔ مثلاً
پڑھ پڑھ کے رَجز، باغِ فصاحت کو اُجاڑا

پڑتی تھیں جو چھینٹیں تو مزا دیتا تھا پانی
جھک کر کوئی چلّو ہی سے پی لیتا تھا پانی

انجم کی طرح گرد تھے حیدر کے لالہ فام
شکلیں وہ نور کی، وہ تجمّل وہ احتشام

زلفیں ہوا میں اُڑتی تھیں، ہاتھوں میں ہاتھ تھے
لڑکے بھی بند کھولے ہوئے ساتھ ساتھ تھے

جن تھا، پری تھا، سحر تھا، آہو شکار تھا
گویا ہوا کے گھوڑے پہ گھوڑا سوار تھا

میں نے ایک اور مضمون میں آوازوں کے دروبست پر ذرا تفصیل سے لکھا[1] ہے اور جتایا ہے کہ موقع محل کی مناسبت سے قطع نظر انیس کے ہاں آوازوں کا دروبست اپنے پیش رووں سے جدا ہے اور گہرے جمالیاتی شعور کا ایسا کارنامہ ہے جو آگے چل کر اوروں کے لیے نمونہ بن گیا۔

مرثیہ کے لیے مسدس انیس سے ایک صدی پہلے سودا نے اختیار کیا تھا، لیکن مسدس کی یہ شان انیس نے قائم کی۔ پہلے چار مصرعے برابر کے، پانچویں میں تیاری اور چھٹا مصرعہ پورے بند کا حاصل اور پانچوں پر حاوی۔ بند کے چار مصرعے اگر کھڑی آوازوں پر تمام ہوتے ہیں تو ٹیپ کے دونوں ہم قافیہ مصرعے لیٹی ہوئی آوازوں پر۔ ورنہ اس کے برعکس۔ 'حال، ملال، خصال، خیال، والے بند میں ٹیپ تمام ہوتی ہے "جعفرِ طیار ہم نہ تھے؟" "حقدار ہم نہ تھے؟" پر۔ "سربلند، بہت پسند، ارجمند، آنکھ بند" کے قافیوں کا بند یوں تمام ہوتا ہے:

شیراب یہیں رہیں گے، عنایت جو رب کی ہے
میں کیا کہوں حضور، ترائی غضب کی ہے

ایک ایک بند میں آوازوں کا یہ اہتمام سخن فہمی اور سخن گوئی کی ایسی تربیت کر گیا کہ آج تک کوئی قابلِ ذکر شاعر، حالی، چکبست، رواں، دتاتریہ کیفی سے لے کر جوش اور ان کے بعد کے ترقی پسندوں تک اپنی بہتر سے بہتر نظموں میں انیس کے فیض سے محروم نہیں رہا۔ جوش کی نظم "وقت کی آواز" تقسیم سے ذرا پہلے کی ایک طویل سیاسی نظم ہے اور چونکہ مسدس ہے، جا بجا انیس کے قافیے اور ردیفیں موج زن ہیں۔

مقصد یہ کہ کلام انیس میں زبان لفظوں کا ذائقہ محسوس کرتی ہے اور آوازیں رنگین

---

[1] ملاحظہ ہو: "کلام انیس میں آوازوں کا دروبست" مطبوعہ آج کل۔ انیس نمبر ۱۹۷۵ء
ظ انصاری

پیرہنوں میں نظر آتی ہیں ان سے ادبی شعور کو تربیت ملتی رہی ہے

(۴)

فن و ادب کا عبادت سے ابدی رشتہ ہے

یہ رشتہ دو طرفہ ہے۔ عقیدے کی قوت نے بارہا فنی یا ادبی کارناموں کو جنم دیا اور فنی حسن وکشش نے عبادت کی یا تو پیوست کم کی، یا اسے قبول عام دیا اور دلآویزی بخشی۔ دیو مالا کی تہہ میں یہی کھلا راز ہے۔ مذاہب اور آئڈیالوجی کا وطیرہ رہا ہے کہ عمر طبیعی کے بعد بھی زندہ رہنے کے لیے انھوں نے رنگین رسموں کا روپ دھارا اور آرٹ یا آرٹسٹوں کا نفسِ گرم اپنے اوپر دَم کرایا۔

سیدھے سچے اسلام کا، معلوم سیاسی قوت کھو دینے کے بعد کیا انجام ہوتا، وہ تو کہیے کہ فن کارانہ بدعتوں نے اپنا کام کیا اور ہمارے ہاں ایسے وقت اس کا سکہ چلایا جب ٹکسال اُکھڑ چکی تھی۔ بدعتوں کے ساتھ فرقے اٹھتے ہیں اور فرقے "استناد کی تلاش" کرتے ہیں ـــــ اصل مذہب سے اپنا رشتہ جوڑ کر، اور شناخت پاتے ہیں چند تہذیبی خصوصیات یا رسمیں اپنا کر۔ یوں مذہب اور تہذیب کے درمیان "بدعتی فن کاری" ایک شارٹ کٹ (یا چھوٹا رستہ) مہیا کر دیتی ہے اور مخصوص تاریخی حالات میں کسی سماج کی اُمنگوں کی ترجمانی کا حق بھی ادا کرتی ہے۔

۱۹ ویں صدی کے وسط میں اودھ کے تاریخی سماجی حالات تھے جنھوں نے صنفِ مرثیہ کا جلوس ایسی شان سے نکالا۔ یہ صنف قبل، اسلام سے چلی آرہی تھی۔ ایرانی شعرا بھی (مثلاً محتشم کاشی) اپنے حصے کا ثواب سمیٹ چکے تھے۔ دہلی کی مرکزی سلطنت پرزہ پرزہ ہو چکی تھی۔ اودھ فوجی قوت سے محروم ہو چکا تھا کہ (۱۸۵۰ء میں) انتزاعِ سلطنت بھی ہو گیا اور ہزاروں خاندان روٹی، روزگار اور مستقبل کے محتاج ہو گئے۔ روشن ماضی اور تاریک مستقبل کی اس حالت کا ذہنی یا روحانی توڑ بنی مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی۔

صوم وصلوٰۃ کی جگہ مجلسِ عزا اور محرم کے جلوس لے ہی چکے تھے۔ کربلا کے واقعات میں ظاہرا شکست اور اخلاقی فتح کا پہلو نمایاں تھا۔ اور اس صنفِ سخن میں رزم و بزم، مناظرِ قدرت، آدابِ محفل، معرکہ و بکا، سبھی پہلوؤں کی گنجائش تھی۔ دبیر اسے برت بھی رہے تھے۔ انیس نے اس کا رنگ تیز کیا۔

سوز خوانی کے لیے رباعی اور سلام کی، مرثیہ خوانی کے لیے پورے ڈرامائی عنصر اور ادائیگی کے فن DECLAMATION کی ضرورت تھی۔ میر انیس نے غزل گوئی کی صلاحیت کو سلام میں سمویا اور شریف زادوں کے وہ تمام ہنر جو تن بدن میں بھر لیے تھے، مرثیے کے ٹھاٹھ میں استعمال کر ڈالے۔ ان کا ایسا بھرپور استعمال کیا کہ ڈرامائی آرٹ کی آبیاری ہوئی۔ جو لوگ اردو یا ہندوستانی تھیٹر اور فلم کی تمام تاریخ سے آگاہ ہیں وہ گواہی دیں گے کہ پچھلے سو برس میں اسٹیج کرافٹ پر وہ ہستیاں نمایاں رہی ہیں جن کا ادبی فنی شعور کلامِ انیس کے ماحول میں پلا تھا۔ جب ہم ہندوستانی فلموں اور ڈراموں کے ذریعے اردو کی خدمت کا اقرار کرتے ہیں تو اس درپردہ حقیقت کا بھی اعتراف کرنا چاہیے۔

(۴)

میر انیس کے ہاں اپنے تمام ہم سروں اور ہم عصروں سے زیادہ مناظرِ قدرت کا بیان آتا ہے۔ بہار کی آمد ان کے نزدیک، غالب کی طرح صرف اس قدر نہیں کہ

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

عالمِ فطرت ان کے ہاں، برسبیلِ تذکرہ نہیں، بلکہ تینوں سمتیں رکھنے یا پس منظر ہونے کے علاوہ دھڑکتا ہوا دل بھی رکھتا ہے۔ یہاں سورماؤں کی گرج سے دہلتا ہوا جنگل ہے "ڈنکا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے"، شبنم نے گلاب کے کٹورے بھر دیے ہیں دیکھوں کہ اہلِ بیتِ حسین "پیاسے ہیں آب کے"، خود نہرِ علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے ہیں لب"

لو چلتی ہے، خاک اُڑتی ہے، گرمی کے ہیں ایام
جنگل میں نہ راحت، نہ کہیں راہ میں آرام
بستی میں کہیں صبح تو صحرا میں کہیں شام
دریا کہیں حائل، کہیں پانی کا نہیں نام

یہ بات امام حسین اپنی بیمار بیٹی صغرا کو، جسے سفر میں ساتھ لے جانا مقصود نہیں، جتا رہے ہیں اور پھر صاف کہہ دیتے ہیں:

صحت میں گوارا ہے جو تکلیف گزر جائے
اس طرح کا بیمار نہ مرتا ہو تو مر جائے

گرمی کا موسم، سفر کے مصائب ایک بیمار کے تعلق سے، "دریا کی ترائی" کا تصور حضرت عباس کے تعلق سے، میدان کا نقشہ خیموں کے تعلق سے، دشت کی تصویر کارواں کے تعلق سے۔ صبح کی خنکی اور پرندوں کی چہچہاہٹ ہو یا مقتل کی پہلی ہولناک رات کا سناٹا، فطرت حرکت میں ہے۔ زندہ انسانی کرداروں کے ساتھ، اُن کے موڈ یا کیفیت کے ساتھ ساتھ فطری مناظر زندہ ہیں، متحرک ہیں اور بدلتے رہتے ہیں۔

مشہور ہے کہ میر انیسؔ نے ڈھائی لاکھ کے قریب شعر کہے، ان میں جو پانچ جلدیں آج تک چھپی ہیں، اور جو دنیا کے کسی بڑے ـــــ عہد آفریں شاعر کی عمر کا قابلِ فخر سرمایہ ہو سکتی ہیں، ان میں اوّل تا آخر دیکھ جایئے، کسی جگہ بھی قدرتی مناظر کا بیان متحرک، بے قرار یا باوقار انسانی کردار کے وجود سے خالی نہیں ملے گا۔

اس طرح فطرت ان کے کلام میں ایک حسّاس حقیقت ہے، انسانی وجود کے ساتھ جڑی ہوئی۔

دیکھنے کو یہ ایک معمولی سا پہلو ہے لیکن اسی میں عالمُ النفس و آفاق کا اٹوٹ رشتہ پوشیدہ ہے۔ پتھر جامد نہیں رہتے، نباتات بے حس نظر نہیں آتے، جانور بے زبان

نہیں ہوتے، کائنات کا تصور ایسی اکائی میں اُبھرتا ہے جہاں آدمی اور اس کے گرداگرد پھیلا ہوا منظر یک جان، ہم آہنگ اور ہم زبان ہو جاتا ہے۔

جن شاعروں نے کلامِ انیسؔ کے ماحول میں فنّی آنکھ کھولی، ان کے یہاں بھی، غالباً انجانے میں، یہی صورت پیش آئی ہے اور اس کا حاصل یہ کہ عالمِ فطرت سے ہم آہنگی کے شعور نے ان میں انسانی دردمندی کا ایک گوشہ اُبھارا ہے۔

(۵)

انسانی دردمندی کے اس گوشے کی اہمیت واضح ہو جائے اگر ہم یہ نظر میں رکھیں کہ صنفِ مرثیہ کی اس ترقی، ترویج اور تجدید میں خود شاعر کی نیت جو بھی رہی ہو، مگر نتیجہ رِقّتِ قلب کی صورت میں نکلتا ہے۔

انیسؔ نے فن کے پارکھ لکھنؤ میں اپنا مرتبہ منوانے کے بعد مرثیہ گوئی کی غرض یوں بیان کی ہے:

دبدبہ بھی ہو، مصائب بھی ہوں، توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں، رِقّت بھی ہو، تعریف بھی ہو

اُن کا یہ منشا چار ایسی آرزوؤں پر پھیلا ہوا ہے جو ان کے مرثیہ کے تمام اعضا کو ڈھک لیتی ہیں۔ یہ محض "موٹو" (   ) نہیں کسوٹی بھی ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ انھوں نے اسی کی فن کارانہ تعمیل بھی کی ہے۔

—— دبدبہ —— کرداروں کا، ان کے جاہ و جلال کا، لفظوں کا، رزم کا، جنگی پینتروں کا، شاعرانہ مصوّری کا۔

—— رقّت —— ان کے دلیرانہ صبر اور جوشِ شہادت کو دیکھ کر، ان کے بیان میں وقار، متانت اور انسانی عظمت کا تصوّر باندھ کر۔

—— مصائب —— مرثیے کے انجام، ہیرو کی ٹریجڈی، صبر و استقلال

کے مظاہرے، عورتوں بچوں کے بین اور آہ و بکا اُبھارنے میں شاعر کی کامیابی۔

_____ توصیف و تعریف _____ شاعر کے فن کی کہ اس نے پورے احوال کی، کرداروں کی ایسی بے ساختہ تصویر کھینچ کر رکھ دی جو مرثیے کو اول تا آخر ایک مکمل اور متناسب رزمیہ داستان بنا دیتی ہے جس سے سننے والوں کے دل محظوظ ہوتے ہیں اور سنانے والوں کو ثوابِ دارین ملتا ہے۔

بہت کم مرثیے ایسے ہیں جن میں "مصائب" کا بیان دب گیا ہو مرثیے کی تمہید، کردار کی نقاشی، میدان جنگ کی ترتیب اور سرفروشی کے کارناموں کے سامنے۔

بخدا فارسِ میدانِ تہوّر تھا حُرؑ

ایسا ہی ایک مرثیہ ہے جس میں دبدبہ، رقّت اور توصیف کے مقامات تو ہیں، مصائب کا بیان دب گیا ہے۔ رقّتِ قلب کے لیے ضروری نہیں کہ شاعر ہیرو کے مصائب ہی بیان کرے۔ مصائب کے بغیر بھی، کرداروں کی جگرداری، بلندی، ہمدردی، عالی ظرفی کی مثالیں، یہاں تک کہ ان کا لب ولہجہ طبیعتوں میں رقّت پیدا کرتا ہے۔ اگر کثرتِ استعمال سے "سوز و گداز" کی اصطلاح اپنے معانی نہ کھو چکی ہو تو رقّت اور سوز و گداز ہم معنی ہیں _____ ہر زمانے میں آرٹ کی دنیا اس انسانی وصف کی طلب گار رہی ہے۔

اسی مرثیے میں امام اپنے سفر کے اس مرحلے کا بیان کرتے ہیں جب حُر کا رسالہ جو دشمن کی طرف سے راستہ روکنے چلا تھا، پیاس کے مارے بدحال ہو کر حسینی قافلے سے دوچار ہوتا ہے:

شور تھا آج چلیں جسم سے جانیں سب کی
منھ کے باہر نکل آئی تھیں زبانیں سب کی

امام کو ان پر _____ دشمن کے آدمیوں پر، رحم آجاتا ہے:

میں نے عباسِ دلاور سے کہا گھبرا کر

مشکوں والے ہیں کہاں؟ اونٹ ہیں پانی کے کدھر؟
کرم ساقیِ کوثر تو دکھا دو بھائی　　　جتنا پانی ہے وہ پیاسوں کو پلا دو بھائی
رہ نہ جائے کوئی گھوڑا، کوئی ناقہ بے آب
چھاگلیں جلد منگاؤ، مرا دل ہے بے تاب
سقے، مشکیزوں کے منھ کھول کے آ پہنچے شتاب
متوجہ ہوائیں خود، کہ وہ تھا کارِ ثواب
چین آیا نہ مجھے، بے انھیں آرام دیے　　　تھا جو اک جام کا پیاسا اسے دو جام دیے

اس بیان سے آنکھیں نم نہ ہوں تب بھی دل پگھل جاتے ہیں۔ دلوں کا یوں پگھلنا شاعر انیسؔ کا ہی نہیں، پورے شاعرانہ عمل کا منشا ہے۔ اس رقت میں انسانی شعور کی طہارت ہوتی ہے۔ عام انسانی دردمندی کی جانب ایک قدم بڑھتا ہے۔ ذاتی مشاہدوں کی بنیاد پر، میں یہاں تک کہہ سکتا ہوں کہ انیسؔ کے لب ولہجہ، لفظوں کے تیور اور کرداروں کے برتاؤ میں شقاوت کے زہر کا تریاق چھپا ہے۔ جو شعور اس ماحول میں پروان چڑھے، وہ کبھی بھی موشقی نہیں ہو سکتا۔

(۶)

مگر یہ نکتہ یک طرفہ رہ جائے گا اگر خود مرثیہ گوئی کے چلن کا ایک لازمی تقاضا نہ جتا دیا جائے۔

مرثیہ بنیادی طور سے، چاہے اس میں کتنے ہی اضافے ہوں اور ہو جائیں، مصائب کے بیان اور حاضرین کو رلانے میں کامیابی کے معیار پر جانچا گیا ہے۔ جو لوگ دبیری طرز بیان کے عادی تھے، غالباً وہ شروع شروع میں انیسؔ کو ناکام دیکھنے کی خاطر ان کے ہاں بیان مصائب کو بے اثر قرار دیتے ہوں گے۔ تبھی وہ شکایت کرتے ہیں:

خاروں کے لیے رخ طرفِ گل نہیں کرتے   تعریفِ خوش الحانیِ بلبل نہیں کرتے

خاموش ہیں، گو شیشۂ دل چور ہوئے ہیں   اشکوں کے نکل پڑنے سے مجبور ہوئے ہیں

انیسؔ کو بھی بالآخر "شیشۂ دل چور" کرنا آگیا اور جو لوگ اوّل اوّل مجبوراً اشک بہاتے ہوں گے، وہ ان کے قدردانوں میں اور تڑپ تڑپ کر بکا کرنے والوں میں شریک ہوتے گئے۔

زیادہ سے زیادہ "بکا" کرانے اور مجلسِ عزا کو کامیاب دیکھنے کی نیت مرثیوں کے انجام پر حاوی ہوتی گئی، اتنی حاوی ہوگئی کہ امام حسین جیسے دلیر اور سرفروش کو، عباس و اکبر جیسے سورماؤں کو غش آنے لگتے ہیں، وہ رونے دھونے میں شامل ہوجاتے ہیں۔ "بصد آہ و بکا" اور "گریہ وزاری" "ہاتھ مل کے" "آنسو پونچھ کے"، "گریبان چاک کرکے"، "غش سے ہوش میں آکے" ایسی ترکیبیں ہیں جو انیسؔ کے دور سے مرثیوں میں عام ہوتی چلی گئیں، یہاں تک کہ انھیں مصرعوں کا خلا بھرنے یا قافیہ بٹھانے کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔

جن زبردست کرداروں سے، رجز خوانی کے وقت، ہم روشناس ہوتے ہیں، یقین نہیں آتا کہ وہی میدانِ جنگ میں، یا خیموں کے اندر اتنے مضطرب ہوں کہ ہوش کھو بیٹھیں، اوروں کو صبر کی تلقین کرتے کرتے خود گریبان چاک کریں۔

رُلائی کو مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا ماحصل قرار دینے کا لازمی نتیجہ یہ ہونا تھا کہ جو نسل اپنی فنی تشنگی کو اس صنفِ سخن سے سیراب کرے، وہ بات بات پر اشک ریز رہے — زیادہ آنسو بہانے کو زندگی کا وطیرہ بنالے اور سوگواری اُس کا شعار بن جائے۔

مصائب کا بیان اور بَین اَوروں کے مرثیوں میں بھی ہیں، لیکن انیسؔ کے

ہاں ان کی تاثیر بے پناہ ہے۔ وہ چوں کہ اپنا مرثیہ خود ہی پڑھتے بھی تھے، اس لیے حاضرین کو "محظوظ و مثاب" اور مجلس عزا کو کامیاب دیکھنے کی خاطر، خود بخود بیانِ مصائب بڑھاتے اور نشتر کی سی دھار رکھتے چلے گئے

فرزندِ پیمبر کا مدینے سے سفر ہے

پورے مرثیے میں سفر کی تیاری، بیمار صغرا سے گھر والوں، خصوصاً ننھے بھائی اصغر کی جدائی کا ایسا دردناک بیان ہے کہ غیروں کا کلیجہ منھ کو آجائے۔ سفر کی اُمنگ، عظیم الشان مشن پر روانگی کا ولولہ، سرفروشی کا جذبہ، سب کچھ اوجھل ہوگیا ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کسی ایسی سوسائٹی میں یہ حالات پیش آئے، جو حرکت کی برکت سے، فاتحانہ جوش سے، سفر وسیلۂ ظفر کے تصور سے محروم ہوکر خانہ نشین یا تن آسان ہوچکی ہے۔

جس اودھ میں وہ رہے اور جہاں کے شرفا ان کی نظر میں رہے، واقعی ۱۹ویں صدی کے وسط میں وہ اس نوبت کو پہنچ چکا تھا کہ اتنی بڑی سلطنت ایک غیر ملکی کمپنی نے یوں چپ چاپ رکھوالی گویا خفیہ امانت تھی، واپس کی گئی اور اس کے بعد سوگواری ہی سوگواری رہ گئی۔ نوّے سال بعد تقسیم ہند کے وقت اور اس کے فوراً بعد سوگواری کا یہ منظر اور بھی عبرت ناک تھا۔

مرثیہ ہے تو مصائب کے بیان پر تمام بھی ہوگا۔ مجلس عزا کی کامیابی کا دارومدار جب اس پر ٹھیرا کہ گریہ وزاری اور آہ و بکا کس قدر ہوئی تو انیسؔ نے اپنے مرثیوں میں مصائب کا بیان رفتہ رفتہ بڑھایا۔ بعض مرثیے (جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں) اوّل تا آخر اسی کیفیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

سوگواری کے ماحول میں پلنے والا شعور، ظاہر ہے، زندگی کی چھوٹی چھوٹی تندرست خوش باشی سے، ہشاش بشاش، ہمہ جہت چھیڑ خانی سے کنارہ کرنے لگتا ہے۔ جسے ہم آج کل (SENSE OF HUMOUR) یا خوش مزاجی کہتے ہیں، وہ پوری طرح پنپنے نہیں پاتی۔

تحریر میں طنز اور ظرافت، دونوں کے لیے زبان کے رگ و ریشہ سے گہری واقفیت اور ماہرانہ قدرت لازم ہے، مراثی انیس سے بہتر اس کی تربیت گاہ اُردو میں اور کہیں نہیں ـــــ نہ نثر میں، نہ نظم میں ـــــ لیکن تاریخ ادب کا طالب علم یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ آج تک جو تین چار نسلیں اس ماحول میں اٹھی ہیں، ان میں ہنر مند اور صاحب قلم تو بہت ہوئے، صف اول کے مزاح نگار، ظریف اور طنز نگار نظر نہیں آتے۔

ظریف کا لفظ یہاں عمداً لکھا گیا کیوں کہ فوراً ظریف لکھنوی کی طرف ذہن جاتا ہے۔ ممکن ہے سید سجاد حسین (اودھ پنچ) کا بھی نام لیا جائے، لیکن دو تین استثنا چھوڑ کر طنز و مزاح کی پوری پوتھی بکھان لیجیے وہی لوگ سرفہرست نظر آئیں گے جن کا ادبی شعور مرثیوں کے ماحول سے بے گانہ رہا، یا کم از کم یہ کہ اس میں پلا نہیں۔

بلا ترتیب اکبر الٰہ آبادی، عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، پطرس بخاری، چراغ حسن حسرت، رشید احمد صدیقی، عبدالمجید سالک، ظفر علی خاں، مُلّا رموزی، مجید لاہوری، شفیق الرحمٰن، فلک پیما، شورش کاشمیری، کنہیا لال کپور، کرشن چندر، فکر تونسوی، ابنِ انشا، یوسف ناظم اور احمد جمال پاشا کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ یہ فہرست نامکمل ہونے کے باوجود توجہ طلب ہے۔

(۷)

آخری دن ۷۲ کردار ہیں، خیر کی صف میں۔ ہزاروں کا نرغہ ہے شر کی صف میں۔ "مکمل خیر" اور "مکمل شر" آمنے سامنے ہیں۔ جس طرح ہم ادھر امام حسین کے ساتھیوں میں ایک ایک کردار کو، عمر، مزاج، حلیے، آن بان اور انفرادی برتاؤ میں الگ الگ پہچان لیتے ہیں، خلط ملط نہیں کرتے، اسی طرح مقابل میں چند سورماؤں، سنگ دلوں، پہلوانوں اور سپہ سالاروں کو بھی، ان کی بات چیت، تیور اور سفاکی میں اوروں سے الگ شناخت کر لیتے

ہیں۔ صرف حُر اور اس کا خادم ہے جس کے کرداریں کرائسس کا لمحہ آتا ہے اور وہ صفیں بدل لیتے ہیں، ورنہ ڈرامے کے اس پہلو کی یہاں گنجائش نہیں، مقام، وقت اور عمل کی وحدت (وحدت ثلاثہ) میں تو کلاسیکی ٹریجڈی کا سامان موجود ہے، پلاٹ ہے، اُٹھان ہے، ہیجان ہے، کلائمکس ہے۔ مگر اہم کرداروں کی عظمت ان میں کسی کمی کا شائبہ نہیں چھوڑتی وہ بالکل بے عیب ہیں۔ ان کا معصوم یا بے عیب ہونا شاعر یا ٹریجڈی کے مصنف کا قلم اٹکانے کے لیے کافی ہے۔

مرثیے کی صنفِ سخن میں میر انیسؔ تک یہ خامی باقی رہی۔

میر صاحب نے انسانی نفسیات کے گہرے مشاہدے اور کرداروں کی جذباتی، خاندانی زندگی کی پیچیدگیوں اور تاثرات کے بیان سے مرثیے کا یہ عیب دور کیا اور ڈرامے کی پول بٹھائی۔ صرف دو تین اشارے یہاں کافی ہوں گے:

شہر بانو ایران کے آخری بادشاہ کی بیٹی ہیں، ناز و نعم میں پلی ہیں۔ جس گھر میں بیاہی گئیں وہاں انھیں راحت نہیں ملی۔ قتل گاہ میں آخری وقت بھی، خیموں کے اندر ان کی حیثیت ثانوی ہے۔ علم برداری کا عہدہ ان کے سوتیلے دیور کو دیا جاتا ہے اور جوان بیٹے کی تقدیر کے فیصلے میں ان کی نند زینب پورے اختیار سے کام لیتی ہیں۔

معاملات کے مشوروں میں، فیصلوں میں حضرت زینب کو ہی حرف آخر کی اہمیت حاصل ہے۔

"عباس علی — گوہرِ دریائے شرف ہے"۔ وہ موت کا استقبال کرنے میں اپنے بڑے بھائی اور ان کی اولاد سے پہلے نکلنا چاہتے ہیں۔ بیوی سے اجازت نہیں لیتے۔ بہن اور بھابی سے رجوع کرتے ہیں۔ زینب ان سے پہلے اپنے بچوں کو قربان کرنے پر تلی ہوئی ہیں، جن بچوں کا باپ یہاں موجود نہیں — ماموں باپ کی جگہ ہے وہ انھیں بچالینا چاہتا ہے۔ دو کم عمر بچے، جو بھاری تلوار کے بجائے ہلکے نیچے اُٹھائے

ہوئے ہیں، ماں اور ماموں کے ساتھ نکل تو آئے، لیکن ابھی اتنا شعور نہیں کہ صف جنگ کی سالاری کا عہدہ قدآور ماہرِ کارزار کو ملتا ہے۔ آبائی وراثت میں نہیں پہنچتا۔ دونوں یہ معلوم کرکے رنجیدہ ہوگئے ہیں کہ دادا اور نانا کی وراثت میں جو "عہدہ" انھیں پہنچتا تھا، وہ ان کے بجائے سوتیلے ماموں کو دے دیا گیا ہے۔

قاسم امام حسین کے سگے بھتیجے ہیں۔ بھائی امام حسن کی وصیت تھی کہ ان کی شادی بنتِ عم (کبرا) سے کی جائے، مگر یہاں موت سر پر کھڑی ہے۔ ایک طرف وصیت کا پاس، دوسری طرف جوان بھتیجے کا شوق شہادت۔ یہ اور اسی طرح کی دوسری اندرونی گتھیوں نے، چاہے ان کی تاریخی حیثیت کچھ نہ ہو، اُردو مرثیے کو کلاسیکی ٹریجڈی کا ہم پلّہ بنایا اور اس میں واقعات کے اُلجھاؤ اور ان کے انجام کی شان پیدا کی۔ پہلوانوں سے دست بدست جنگ کے تفصیلی بیان نے ان کی یکسانی کو توڑا۔ میرانیس کے مراثی نے صنفِ سخن کی حیثیت سے مرثیے میں وہ پہلو اُبھارے کہ ان کے بعد والوں کو کلاسیکی مثنوی کی طرح ان میں "ساقی نامہ" شامل کرنے کی جرات ہوئی اور یوں مرثیہ ایک سیدھی یا ہموار لائن پر چلنے کے بجائے آڑی ترچھی لائنوں پر اُبھرا۔ شاک (SHOCK) اور ریلیف (RELIEF) کی ٹیکنیک کے استعمال نے اس میں مکمل ڈرامائی کیفیت پیدا کی اور یوں، گویا وہ مجلس عزا کے احاطے سے باہر نکل کر بزم سخن میں اپنا مقام منوانے کے قابل ہوا۔

(۸)

مراثی انیس کے ماحول کو غور سے دیکھا جائے تو نسوانی کرداروں اور نسوانی زبان کی اہمیت کھلے گی۔ تذکرہ نگار بتاتے ہیں کہ میر صاحب کے خاندان میں ایک بیاض چلی آتی تھی، جس میں شاہی خاندان کے روزمرہ، امثال اور محاورے درج کر لیے جاتے تھے ہمارے شاعر کو اپنے گھر کے علاوہ اس بیاض یا رجسٹر سے فیض اٹھانے کے مواقع بھی ملتے ہوں گے، "صدقے جاؤں"۔ "واری"! "تم پر فدا" —— اور اسی طرح کی ترکیبوں کی

تکرار بھی گواہی دیتی ہے۔ مدینے میں سفر سے پہلے بیمار صغریٰ نے باپ سے جو شکایت اور التجا بھری گفتگو کی ہے، ساتھ چلنے کی ضد کی ہے، اس مکالمے میں شاعر اس درجہ کامیاب ہے کہ اس کا وجود ہی نظر نہیں آتا۔ شاعر ہی نہیں بلکہ موزونیٔ کلام، قافیے اور ردیف کی طرف بھی دھیان نہیں جاتا ــــ گویا ہم کہیں پردے کی اوٹ سے ساری باپ بیٹی کی گفتگو سن رہے ہیں ــــ نہ کہیں شاعر ہے، نہ شاعری ــــ

صغرا نے کہا کھانے سے خود ہے مجھے انکار
پانی جو کہیں راہ میں مانگوں تو گنہ گار
کچھ بھوک کا شکوہ نہیں کرنے کی یہ بیمار
تبرید فقط آپ کا ہے شربتِ دیدار
گرمی میں بھی راحت سے گزر جائے گی بابا ‏ ‏ ‏ آئے گا پسینہ، تپ اُتر جائے گی بابا

اور ایک بند کے بعد یہ جگر دوز التجا:

وہ بات نہ ہوگی کہ جو بے چین ہوں مادر
ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر
دن بھر مری گودی میں رہیں گے علی اصغر
لونڈی ہوں سکینہ کی، نہ سمجھو مجھے دختر
میں یہ نہیں کہتی کہ عماری میں بٹھا دو ‏ ‏ ‏ بابا مجھے فضہؔ کی سواری میں بٹھا دو

سکینہ امام حسین کی چھوٹی اور چہیتی بیٹی مسافروں کی فہرست میں شامل ہے، بڑی بیٹی صغرا کو گھر پر چھوڑا جا رہا ہے۔ وہ ساتھ چلنے کے لیے بے قرار ہے اور اس پر بھی آمادہ ہے کہ عماری میں نہیں، خادمہ کی سواری میں جگہ دے دی جائے۔

ہمیں اس سے غرض نہیں کہ چودہ سو برس پہلے "عماری" کا وجود تھا بھی یا نہیں (شاہی سواریوں کے لیے ہودج اور عماری کا اہتمام پہلی بار آٹھویں صدی ہجری

میں ملتا ہے، اہم تو یہ دیکھتے ہیں کہ "مدینے سے سفر" کے بیانیہ مرثیوں پر صغرا کی غمگین کا پرچھائیں غالب ہے۔ امام حسین کا اپنے عزیزوں، رشتہ داروں اور ہمدردوں سے رخصت ہونے کا منظر، عورتوں کے مکالموں، صغرا کی التجا بھری ضدوں، نسوانی اندیشوں، شکایتوں اور احتیاطوں میں اُبھرتا ہے اور انھیں کی بدولت اپنا گہرا اثر چھوڑتا ہے۔

اتنا ہی نہیں بلکہ، مرثیہ چاہے کسی کے بیان میں ہو، انیس کا جوہرِ زبان چمکتا ہے نسوانی کرداروں کی تصویروں میں، تاثرات، نفسیات اور تفصیلات میں، مکالموں، ضدوں، شکایتوں اور ان کے مردانہ ولولوں میں۔ کیا اس سے یہ نتیجہ نکالا جائے کہ وہ اپنے زمانے کے شرفا کی نسوانی زندگی کے ہر ایک پیچ و خم سے، اس کی زبان کی ایک ایک باریکی سے نہ صرف باخبر تھے، بلکہ اسی پر زیادہ متوجہ تھے؟ یا اس کو شرفائے اودھ کی خانہ نشینی اور خانگی زندگی کی جانب اشارہ سمجھا جائے؟ اس میں تب کی سماجی زندگی کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا شاعر کی نفسیات کا کوئی اہم نشان اُبھرتا ہے؟ غالباً دونوں ہی باتیں درست ہیں۔

موضوعِ سخن کے لحاظ سے ہیرو ہیں امام حسینؑ ان کے بعد عباس علم دار پھر علی اکبر، پھر عون و محمد، پھر قاسم، پھر سجاد......... لیکن شاعر نے بالارادہ یا بلاارادہ جن کرداروں کو اُبھارا اور امر بنا دیا ہے وہ ہیں زینب، صغریٰ، سکینہ، شہربانو، کبریٰ، "زوجہ عباس باوفا" کوئی اہم منظر ان ہستیوں سے خالی نہیں۔ منظر پر ان ہستیوں کی آمد بیان میں جان ڈال دیتی ہے اور تاثیر بڑھا دیتی ہے۔

اگر انیسؔ نے مرثیہ گوئی نہ کی ہوتی تب بھی روایات اور مجالس کی بدولت مرد کردار اپنی اپنی خصوصیات کے ساتھ یاد رہ جاتے۔ انیسؔ کی مرثیہ گوئی نے مردوں کے پس منظر میں گھر کی عورتوں کو، ان کی وفا، دلیری اور جاں نثاری کو، صبر و ضبط، جفاکشی، بے قراری،

اور گریہ وزاری کو، نسلی فخر و وقار قائم رکھنے میں ان کی شدت کو اس شدت سے بیان کیا ہے کہ وہی مرثیے میں مرکزی اہمیت اختیار کر لیتی ہیں۔

خاندان کی ان تمام عورتوں میں جو حادثۂ کربلا کے وقت موجود تھیں، حضرت زینب کا وجود ہمہ وقت متحرک، محتاط اور حاوی ہے۔ وہی بھائی کو مشورے دیتی ہیں، بھابی کو سنبھالتی ہیں، باپ دادا کے ورثے کی نگراں ہیں، چھوٹے سوتیلے بھائی کے حق کی محافظ ہیں، بھتیجے کو اولاد کی طرح پالتی ہیں اور اس پر اپنا حق جتاتی ہیں ــــــ بالآخر

جب غازیانِ فوجِ خدا نام کر گئے

ایک بیمار بھتیجے کے سوا سب مرد مارے جا چکے، خیمے لٹ چکے، عورتیں بچے قیدی بنائے جا چکے، تو یہی زینب سردارِ قبیلہ کا نسلی بقا کا اور خاندان کا نام و نشان بلند رکھنے کا رول ادا کرتی ہیں۔ زینب کا رول اکثر مرثیوں میں ہیرو کا رول ہے۔

ایک نہایت نازک سچویشن ہے جب بڑے بھائی نے چھوٹے بھائی کو اپنے "لشکر" کا علم بردار مقرر کیا۔ زینب کے بچے، منھ پھلائے، روٹھے پھر رہے ہیں، مگر بڑوں کے ادب کے مارے کچھ کہہ بھی نہیں سکتے۔ اول تو یہ سچویشن شاعر کی قوت ایجاد نے نکالی۔ دوسرے یہ کہ ایک موقع پیدا کیا زینب کو، بیک وقت ماں، بہن، اور بزرگ خاندان کی مختلف حیثیتوں میں دکھانے کا۔ اِدھر اُدھر تلاش کرنے پر بچے ایک گوشے میں نظر آتے ہیں تو وہ اپنے دبدبے اور ممتا کو تجاہل عارفانہ کے ساتھ دونوں ہاتھوں سنبھالے ہوئے ان سے مخاطب ہوتی ہیں۔

ہتھیار سج چکے ہیں شہنشاہِ حق شناس   تم نے نہ زیبِ جسم کیے فاخرہ لباس
مردوں کو جان دینے میں ہوتا نہیں ہراس   دولھا سے بن کے آؤ امامِ اُمم کے پاس
کچھ ملگجے ہیں، آؤ، میں کپڑے اتار دوں
سرمہ لگا دوں، گیسوئے مشکیں سنوار دوں

ماں جانتی ہے کہ بچوں کو جان دینے میں ہراس نہیں، جانتی ہے کہ وہ خاموش پروٹسٹ کر رہے ہیں، پھر بھی انجانی بنتی ہے تاکہ بچے اپنی زبان سے کہیں تو وہ ان کی گرفت کر سکے۔

اور جب انھوں نے دبی دبی شکایت کی تو وہ گویا ذہل کر رہ گئی۔

انگشت رکھ کے ہونٹوں پہ ماں نے کہا کہ "ہا"
اب اس کا ذکر کیا ہے، جو ہونا تھا ہو چکا
دیکھو، سنیں نہ زوجۂ عباس باوفا"
اچھا، یہ ہے خوشی کی جگہ یا گِلے کی جا؟

غصہ نہ اس میں چاہیے جو امرِ خیر ہو داری، وہ کون غیر ہیں، تم کون غیر ہوا

اس فریم میں زینب کا چہرہ، ایک ماں اور بہن کا چہرہ —— جلال اور جمال کے پیکر کا چہرہ کس شان سے آتا ہے۔ یہی شان اس نسوانی کردار کی انیسؔ کی تمام کردار نگاری پر چھائی ہوئی ہے۔ عورتوں کے ادب و احترام، ان کی تالیف قلب اور محتاط برتاؤ کی تعلیم دیتی ہے۔

بیانیہ شاعری نے جتنے فریضے آج تک اپنے ذمے لیے ہیں، میر انیسؔ نے زینب کی تصویر کشی میں، اس کے مختلف پہلوؤں کی رنگ آمیزی میں وہ تمام فریضے نہایت فن کارانہ کمال کے ساتھ ادا کر دیے۔ ہماری شاعری جو مُردوں کی زبان سے، زیادہ تر مُردوں کے انداز، برتاؤ اور جذبات کا مرقع رہی تھی اور تہذیب انسانی کے سامنے دیرینہ مقروض کی طرح منہ چھپائے پھر رہی تھی، انیسؔ نے اس کا قرض چکا دیا، اسے ایک الزام سے سبک دوش کر دیا۔

(۹)

ہندعربی تہذیب کا مخلوط البم

عہد انیسؔ اور اس کے بعد کے اُردو مرثیوں پر نکتہ چینی کی جاتی ہے کہ واقعات تو کربلا (عراق) کے ہیں لیکن آداب و رسوم شمالی ہند

کے، ساچق، مہندی، آرسی مصحف، صندل بھری مانگ، لباس، محاورے، پورا پردہ کانا پردہ، گھونگھٹ سبھی کچھ دیسی سانگری پڑی ہے ان تصویروں کی رنگ آمیزی میں جن کے تصور تک میں یہ رسمیں نہ گزری ہوں گی۔

اس اعتراض کا جواب بھی دیا جاتا ہے اور سچائی دونوں طرف آدھوں آدھ بٹ جاتی ہے۔

لیکن ایک بھرپور حقیقت اُبھرتی ہے اس مناظرے میں، وہ یہ کہ اگرچہ ہماری زبان اور اس کی شاعری ہند ایرانی تہذیبی میل کی پیداوار ہے۔ کہیں ایرانی رنگ گہرا ہے۔ مثلاً غالب کے یہاں، کہیں ہندوستانی اصل نسل غالب ہے۔ مثلاً نظیر اکبرآبادی کی نظموں میں، تاہم عربی ادب آداب، استعاروں اور رسموں کے سرمائے سے اُسے جو کچھ حاصل ہوتا تھا، وہ محض فارسی کی راہ سے آئے ہوئے عربی الفاظ و تراکیب تک محدود رہا۔ مرثیے نے عموماً اور مراثی انیس نے خصوصاً واقعاتِ کربلا کی روایتوں اور بیانوں کو پایہ بناکر ان پر ہندوستانی رسوم و آداب کی عمارت چنی تو جو نمونہ سامنے آیا وہ "ہندسامی" تہذیب کا پہلا سنگم تھا۔

مخالف صفوں سے ایک ایک چنیدہ سورما کا برآمد ہونا، رجز پڑھنا، حسب نسب پر فخر کرنا، دست بدست مقابلہ کرنا، جنگ کا وہ طریقہ ہے جو ہم تک عربی ادب و تہذیب کے وسیلے سے پہنچا۔ جنگی ہتھیاروں میں عرب شہسواروں اور راجپوت سورماؤں، دونوں کے داؤ پیچ اور ہتھیار موجود ہیں۔ ہمارے یہاں کے لڑنے والے تیر اندازی میں پکے تھے، گرز اٹھانے میں مضبوط، عرب اونٹوں اور گھوڑوں پر سوار ہوکر لڑتے تھے، راجپوت گھمسان کی جنگ میں گھوڑے سے اُتر کر تلوار سونت لیا کرتے تھے۔ "سیف المُہنّد" یا "شمشیر ہندی" ہمارے لیے "ہندی" نہیں تھی، عربوں کے لیے تھی۔ وہ تھے جو یہاں کے فولاد (STEEL) کی تیز لچک دار تلواریں امپورٹ کرتے تھے۔ مگر انیس کے ہیرو کشادہ عبائیں اور

ڈھیلی آستینیں پہنے نکلتے ہیں اور "ہندی" تلوار اٹھا کر "جنیو" کا ہاتھ مارتے ہیں۔ انیسؔ کی ہیروئن دُعا مانگتی ہے۔

صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے
یارب رسولِ پاک کی کھیتی ہری رہے

ہندوستانی طریق جنگ میں علم بردار فوج کوئی ایک نہیں، بہت سے ہوتے تھے، جھنڈا راجا کے ساتھ بھی رہتا تھا۔ علم کے پھریرے پر جانوروں کے پر باندھنے کا چلن ہندوستانی اور منگول لشکروں میں تھا۔ حجاز و عراق میں نہیں تھا۔ لشکروں کی ترتیب عربوں، ایرانیوں، چینیوں اور ہندوستانیوں میں بالکل جداگانہ تھی (ملاحظہ ہو مثال کے طور پر آداب الحرب و الشجاعۃ از فخرِ مُدبّر) غنیمت ہے کہ میر صاحب نے دشت کربلا میں ہاتھی نہیں دوڑائے، اونٹوں اور گھوڑوں پر قناعت کی۔ گدھے بھی سواری میں اور سپلائی لائن میں کام آتے تھے، ان کا ذکر غالباً اس لیے نہیں آیا کہ ہندوستان میں معیوب شمار ہوتا۔ سفر میں جو خواتین کے پردے کا اہتمام ہے وہ خالصتاً شمالی ہند کے "شرفا" گھرانوں کا معمول تھا، عربوں کے لیے یہ ہمیشہ اجنبی رہا۔

میر صاحب سے پہلے گھریلو رسموں کا ذکر اتنی تفصیل اور رنگ آمیزی کے ساتھ مرثیوں میں نہیں آیا تھا، ان کی فن کارانہ اُمنگ نے ادھر توجہ کی اور بیان کرنے چلے تو جو کچھ آنکھوں دیکھا تھا اور چشمِ تصور اور کتابی روایات سے ملا تھا، دونوں کو ملا دیا۔ اس طرح میر انیسؔ نے ہندوستانی اور عرب طریقوں کو، لشکروں اور خیموں کے ادب آداب کو خلط ملط کر کے ہند سامی تہذیبی عناصر کو یک جا کر دیا۔

ہندوستان کی جدید ترقی یافتہ زبانوں خصوصاً ہندی و پنجابی نے پچھلے چند برسوں میں میرؔ، غالبؔ، نظیرؔ اور اقبالؔ کو تو دریافت کر لیا، ابھی انیسؔ کی دریافت باقی ہے۔ انیسؔ کی زبان میں، ان کے طرز بیان میں ہماری زبان کا، کلچر کے بہترین عناصر کا

خلاصہ اور رچا ہوا نمونہ موجود ہے۔ اب ضرورت ہے کہ ہندوستان اپنے ادبی شعور کی تربیت کے لیے میر انیسؔ کو دریافت کرے۔ انیسؔ کی یک صدی تقریبات اگر ملک کے ادبی تہذیبی حلقوں کو اِدھر متوجہ کرنے میں کامیاب ہو جائیں تو قومیتوں کی بھری محفل میں یہ اردو کی سُرخ روئی کا سامان تو ہوگا ہی، اس کے سوا ایک قومی فریضہ بھی انجام پائے گا۔

ساجدہ زیدی

انیس کی شاعری میں نفسیاتی آگہی

انیس کی شاعری کے عموماً جو تجزیے ہوئے ہیں ان میں انھیں ایک ایسے بیانیہ شاعر کی حیثیت سے پہچاننے کی کوشش کی گئی جنھوں نے واقعات کربلا کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ مرثیہ گوئی اور رزم و بزم کے بیان کو کمال تک پہنچایا، گھوڑے اور تلوار کی تعریف میں قلم کی جولانیاں دکھائیں، منظر نگاری اور واقعہ نگاری کے فن کو فروغ دیا وغیرہ۔ یا پھر انیسؔ کی شاعری کی مذہبی اور اخلاقی شرحیں پیش کی گئیں، اور انیسؔ نے اپنی شاعری میں جو کردار پیش کیے ہیں انھیں حسن و خیر و خوبی جیسی اخلاقی اقدار کی علامتوں کے طور پر سمجھا گیا ــــــ مجھے انیسؔ کے مرثیوں کی ان خصوصیات سے انکار نہیں۔ گھوڑے اور تلوار کی تعریفوں میں انیسؔ نے واقعی "ایک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں" کو سچ کر دکھایا ہے۔ رزم گاہ کا نقشہ کھینچا ہے تو جزئیات نگاری کا ایسا کمال دکھایا ہے کہ اس کی تصویر آنکھوں کے سامنے پیش کر دی ہے۔ واقعہ نگاری ان کی شاعری کا جزو لازم ضرور ہے لیکن انیس نے واقعات کا عام ڈھانچا لے کر اس میں اپنے تخیل سے ایسی رنگ آمیزی کی ہے کہ اسے انسانی زندگی کا ڈراما بنا دیا ہے مناظر فطرت کی شاعری انیسؔ کے مرثیوں کے بعض خوب صورت ترین حصے ہیں، لیکن منظر انیسؔ کے یہاں فی نفسہٖ زیادہ اہم نہیں، بلکہ انسانی کیفیات کا پس منظر ہے۔ عشرہ کی

صبح، جب نوجوانوں اور لڑکوں کے دل میں قوت بازو آزمانے کا جوش ہے، اور ایک پر ایک کو سبقت لے جانے کی آرزو ہے۔ جس وقت ''سرگرم ہیں مرجانے پہ سب شاہ کے انصار'' اور جب امام حسین کی یہ کیفیت ہے کہ

چہرہ خوشی سے سُرخ ہے زہرا کے لال کا
گزری شبِ فراق دن آیا وصال کا

اس صبح کے طلوع کا منظر فوج حسینی کے جوانوں کے لیے حسین ہے۔ اور جہاد کے نشہ میں ان کی جو کیفیت ہے اس سے ہم آہنگ ہے:

وہ صبح نور، اور وہ صحرا، وہ سبزہ زار
تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار
کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

آمد وہ آفتاب کی وہ صبح کا سماں
تھا جس کی ضو سے وجد میں طاؤسِ آسماں
ذرّوں کی روشنی پہ ستاروں کا تھا گماں
نہرِ فرات بیچ میں تھی مثلِ کہکشاں
ہر نخل پر ضیائے سرِ کوہِ طور تھی
گویا فلک سے بارشِ بارانِ نور تھی

یہی نہرِ فرات صبح کو سبزہ کے درمیان کہکشاں معلوم ہوتی ہے۔ دو پہر تک آتے آتے جب عزیز و اقربا ایک ایک کر کے پیاسے شہید ہوتے جارہے ہیں تو یہی بے چینی کا مظہر بن جاتی ہے

پیاسی جو تھی سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

جب منظر کو انسانوں کے دل پر اداسی کی کیفیت سے ہم آہنگ کرنا مقصود ہو تو انیس کے مرثیوں میں یہی صبح کبھی یوں بھی طلوع ہوتی ہے، ''پھاڑا جو گریباں، شب آفت

کی سحر نے " جب رات جہاد کا نہیں بلکہ احساس موت کا پیش خیمہ بن کر آتی ہے تو وہ بھی" شبیر کے ماتم میں سیہ پوش" ہو جاتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ

صدمے سے ہوا رنگ رخِ ماہ کا کافور
اختر بھی بنے مردمک دیدۂ بے نور

اسی طرح وقت کارزار، لو کا چلنا، ذرّوں کا انگاروں کی طرح تپنا۔ فضا پر غبار کا چھا جانا۔ زمین سے شعلے نکلنا اور آسمان سے آگ برسنا۔ موجوں کا سر کو ٹکرانا اور حبابوں کا کھول کھول کر ٹوٹنا وغیرہ مناظر انسانی کیفیات کے پس منظر ہی میں اپنی اصل معنویت کا اظہار کرتے ہیں۔

میرے خیال میں شاعر کی حیثیت سے انیس کی عظمت کا ایک راز نفسیاتِ انسانی کی گہری آگاہی بھی ہے۔ عشرۂ محرم کے بلا خیز واقعات، دوست، احباب، عزیز و اقارب کی شہادت، خیموں میں بیبیوں کے بین اور شور و شیون، رخصت، جنگ، موت، اور ماتم کے ہنگاموں کے درمیان ہمیں انسانی جذبات کے نازک ارتعاش کی ایسی جھلکیاں ملتی ہیں جن پر صرف ایک ایسے شاعر کا قلم قادر ہو سکتا ہے جو انسانی جذبات کے زیر و بم سے آگاہ ہو اور اس کی فطرت کے خم و پیچ کا رمز شناس ہو۔

جب معصوم سکینہ خیمے میں امام حسین کو نہ پا کر بے چین ہو کر چلاتی ہیں:

میں تمھیں ڈھونڈتی تھی دیر سے بابا آؤ

اور پھر باپ کی شکل دیکھ کر ناز سے شکایت کرتی ہیں:

آج یہ کیا ہے کہ بھولے مری خاطر داری   ہاتھ پھیلا کے کہو آ مری بیٹی پیاری
منھ چھپانے کی ہے کیا وجہ نہ شرماؤ تم
اب میں پانی بھی نہ مانگوں گی چلے آؤ تم

یا حضرت زینب امام حسین کو بیٹے کے غم میں چور، خیمے کی جانب آتا دیکھ کر کہتی ہیں:

ابنِ زہرا تری مظلومی کے ہمشیر نثار
آؤ چادر سے کردں پاک میں چہرے کا غبار

یا حضرت قاسم کی لاش دیکھ کر اپنے امڈے ہوئے جذبات روک کر ان کی نئی دلہن فاطمیٰ کبریٰ کہتی ہیں:

ماتم بھی یوں تو ہوتا ہے شادی بھی ہوتی ہے
اک شب کی رانڈ دولہا کو کیا کہہ کے روتی ہے

یا حضرت عباس اپنے بھتیجے قاسم کو میدان کارزار میں جوش دلاتے ہوئے کہتے ہیں:

ہشیار جانِ عم کہ دمِ کارزار ہے
جاتا ہے اب کہاں یہ تمھارا شکار ہے

تو ہمیں یہ کردار مجرد اخلاق کی علامتیں نہیں بلکہ جیتے جاگتے انسان نظر آتے ہیں۔ جو کیفیات کی مدّھم لہروں پر بہے جا رہے ہیں۔ جو چیز ہمیں اپنی گرفت میں لیتی ہے وہ واقعات کا بیان نہیں بلکہ موہوم جذبات کا اظہار ہے۔ جس کے زیر اثر بہن اپنے تمام دکھ درد اور اس قیامت خیز صورت حال کی سفاکی بھول کر اپنی چادر سے بھائی کے چہرے کا غبار صاف کر ڈالنے کی بے ساختہ خواہش کا اظہار کرتی ہے۔ بیٹی پیاس کی شدت اور پانی کی ضد بھول کر باپ سے بے اختیار فرمایش کرتی ہے کہ "ہاتھ پھیلا کے کہو آ میری بیٹی پیاری" دلہن اپنے بے نام دکھ کے اظہار کے لیے الفاظ تلاش کرتی ہے۔ اور بڑا بھائی دردانگیز لے میں چھوٹے بھائی سے کہتا ہے: ساتھی تھکا ہوا ہے رہِ کارواں نہ لو۔

انیس کے مرثیوں میں اخلاقی اقدار کہیں بھی مجرد تصورات کی حیثیت سے نہیں ابھرتیں۔ بلکہ کرداروں کی جذباتی زندگی، ان کی نفسیاتی کش مکش اور ان کی شخصیت کے جزوِ لاینفک کے طور پر ان کی گفتگو، تعلقات، محبتوں اور رشتوں کے ضمن میں ظاہر ہوئی ہیں۔ مثلاً، جب حضرت زینب کے دونوں بچے عون و محمد آپس میں یہ مشورہ کرتے ہیں کہ علم کے حق دار

ہم ہیں اور آپ ماموں سے کہیں کہ یہ منصب ہمیں ملنا چاہیے کیوں کہ ہمارے نانا حضرت علی، اور دادا جعفر طیار دونوں علم دار تھے۔ تو حضرت زینب بچوں کو ان الفاظ میں سمجھاتی ہیں :

عمریں قلیل ، اور ہوسِ منصبِ جلیل — اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل
ماں صدقے جائے گرچہ یہ ہمت کی ہے دلیل — ہاں اپنے ہم سِنوں میں تمہارا نہیں عدیل
لازم ہے سوچے، غور کرے پیش و پس کرے
جو ہو سکے نہ کیوں بشر اس کی ہوس کرے

پھر تم کو کیا، بزرگ تھے گر فخر روزگار — زیبا نہیں ہے وصفِ اضافی پہ افتخار
جوہر وہ ہیں، جو تیغ کرے آپ آشکار — دکھلا دو آج حیدر و جعفر کی کارزار
تم کیوں کہو کہ لال خدا کے ولی کے ہیں
فوجیں پکاریں خود کہ نواسے علی کے ہیں

ان الفاظ میں مادرانہ جذبات کے کیسے کیسے گوشے سامنے آئے ہیں۔ اخلاقی اقدار، محبت، رہنمائی، ہمت افزائی، پیار بھری تادیب اور احساس فخر کے ساتھ کچھ یوں گھل مل گئی ہیں کہ ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہے "جو ہو سکے نہ کیوں بشر اس کی ہوس کرے" ایک خشک نصیحت نہیں رہ جاتی جب اس کے ساتھ "ماں صدقے جائے، گرچہ یہ ہمت کی ہے دلیل" اور اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل" کے بے ساختہ الفاظ ماں کی نرم و گرم کیفیت کے غماز بن جاتے ہیں۔ اسی طرح "زیبا نہیں ہے وصفِ اضافی پہ افتخار" اور "جوہر وہ ہیں جو تیغ کرے آپ آشکار" مجرد اخلاقی اقدار نہیں رہ جاتیں جب بچوں کی ہمت افزائی کے لیے ماں کے دل سے یہ الفاظ خود بخود نکلتے ہیں "دکھلا دو آج حیدر و جعفر کی کارزار" اور "فوجیں پکاریں خود کہ نواسے علی کے ہیں"۔ اس کے علاوہ ان الفاظ کے پردے سے جس ماں کا چہرہ ابھرتا ہے وہ ایک عام ماں کا نہیں، بلکہ ایک مخصوص ماں کا چہرہ ہے۔ جس کے کردار میں محبت، اور اخلاق کی آمیزش ہے۔

اخلاق کا ایک معیار عبد و معبود کا رشتہ اور اس کی سچائی ہے۔ جو تبلیغ و ہدایت سے بہت زیادہ ذاتی اور زیادہ گہرا اخلاقیاتی تجربہ ہے۔ اس ضمن میں امام حسین کے ان الفاظ پر غور کیجیے جو وہ عاشور کی صبح طلوع ہونے سے پہلے اپنے مونس و احباب اور بھائی بھتیجوں سے کہتے ہیں:

حضرت کو ستاروں کی جو گردش نظر آئی دل یادِ خدا کرنے لگا چشم بھر آئی
فرمایا بڑا اجر ہے بیداریٔ شب کا
اے تشنہ لبو وقت ہے یہ طاعتِ رب کا

اب عمر بھی آخر ہے نمازیں بھی ہیں آخر بے توشہ پہنچتا نہیں منزل پہ مسافر
ہر وقت ہے ربِ دو جہاں حاضر و ناظر اجر ان کا مضاعف ہے جو ہیں صابر و شاکر
مشکل نہ کسی رنج کو سمجھے نہ بلا کو
بندہ وہی بندہ ہے جو بھولے نہ خدا کو

کیا یہ ایک زاہد خشک کے الفاظ ہیں جو اپنے رفقا کو عبادت کی ہدایت دے رہا ہے، یا ایک دلِ گداز کی بے ساختہ آواز جس کے لیے کائنات کے مظاہر کا بھرپور احساس خود ایک عبادت ہے جس کا دل ستاروں کی گردش دیکھ کر از خود یادِ خدا میں محو ہو جاتا ہے اور آنکھ بھر آتی ہے۔

اخلاقیات کے سیاق و سباق سے قطع نظر بھی، انیس نے انسانی زندگی کے ہر پہلو کو سمجھا ہے۔ انیس کا کلام انسان کے رنج و مسرت، کش مکش و اضطراب، جوش و ولولہ غم و غصہ، عشق و محبت، وفا و جاں نثاری، بے بسی اور مظلومی، رومانس اور ہجر و وصال کی ایسی ایسی کیفیات کا آئینہ ہے جو شاید کسی ایک شاعر کے کلام میں مشکل سے سے نظر آئیں گی، انیس کے کلام سے خواہ ہم ایک منظر کا انتخاب کرلیں یا کسی ایک کردار کا، دونوں صورتوں میں ہمیں نفسیاتِ انسانی کے وہ مدوجزر نظر آئیں گے جو انیس کی محض قادر الکلامی کی ضمانت

نہیں بلکہ ان کی گہری وجدانی آگہی کے آئینہ دار بھی ہیں۔ میں اپنے اس بیان کی وضاحت میں دونوں قسم کی مثالیں پیش کرنے کی کوشش کروں گی۔ انیسؔ کا ایک مرثیہ ہے " فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے" جس کا پس منظر جیساکہ پہلے مصرع سے ظاہر ہے، مدینہ سے امام حسین کے سفر کی تیاری ہے۔ کنبے کے بیشتر افراد ان کے ہمراہ عازم سفر ہیں گھر میں مخصوص عزیزوں میں صرف ایک بیٹی فاطمہ صغرا کو چھوڑ کر جارہے ہیں جو بیمار ہیں۔ جو سفر درپیش ہے وہ گرمی کے موسم میں ریگستان کا سفر ہے۔ گھر میں محلے اور خاندان کی عورتیں رخصت کرنے آئی ہیں، ان کے تاثرات دیکھیے:

گرمی کے یہ دن اور پیاروں کا سفر آہ ان چھوٹے سے بچوں کا نگہبان ہے اللہ
رستے کی مشقت سے کہاں ہیں ابھی آگاہ ان کو تو نہ لے جائیں سفر میں شہ ذی جاہ
قطرہ بھی دم تشنہ دہانی نہیں ملتا
کوسوں تلک اس راہ میں پانی نہیں ملتا

منھ دیکھ کے اصغر کا چلا آتا ہے رونا لکھا تھا اسی سن میں مسافر انھیں ہونا
کیا ہوگا جو میداں میں ہوا گرم چلے گی
یہ پھول سے کمھلائیں گے، ماں ہاتھ ملے گی

یہ ان موہوم کیفیتوں کا اظہار ہے جن کو کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ پھر حضرت زینب کا جواب سنیے، کیسے کیسے جذبات کی آمیزش ہے۔ بھائی کی محبت اور وطن کی محبت کی کشمکش اور ماں کی وصیت کا پاس ہے۔ انسان کی فطرت ہے کہ وہ رنج وصعوبت کے وقت مرحوم بزرگوں کی یاد سے تقویت بھی پاتا ہے اور اپنے لیے ہدایت بھی تلاش کرتا ہے:

ان بیبیوں سے کہتی تھی یہ شاہ کی ہمشیر بہنوں ہمیں یثرب سے لیے جاتی ہے تقدیر
اس شہر میں رہنا نہیں ملتا کسی تدبیر یہ خط پہ خط آئے ہیں کہ مجبور ہیں شبیرؔ

مجھ کو بھی ہے رنج ایسا کہ کچھ کہہ نہیں سکتی
بھائی سے جدا ہو کے مگر رہ نہیں سکتی

اماں کی لحد چھوڑ کے میں یاں سے نہ جاتی فاقے بھی اگر ہوتے تو غم اس کا نہ کھاتی
بھائی کی طرف دیکھ کے شق ہوتی ہے چھاتی بے جائے مجھے بات کوئی بن نہیں آتی

ظاہر میں تو مابینِ لحد سوتی ہیں اماں
میں خواب میں جب دیکھتی ہوں روتی ہیں اماں

خواب لاشعور کا نگار خانہ ہیں، کش مکش کے وقت ماں کو خواب میں دیکھنے کا بیان انسانی فطرت کے ادراک کا کتنا بھر پور اظہار ہے۔ اب ماں کے جذبات دیکھیے جو اہتمام سفر کے اس تمام ہنگامے میں اپنی بیٹی کی حالت دیکھ کر بے قرار ہو کر کہہ اٹھتی ہیں:

میں لٹتی ہوں، کیسا سفر اور کیسی سواری

ماں ہوں میں کلیجا نہیں سینے میں سنبھلتا صاحب مرے دل کو ہے کوئی ہاتھوں سے ملتا
میں تو اسے لے چلتی پہ کچھ بس نہیں چلتا رہ جاتیں جو بہنیں بھی تو دل اس کا بہلتا

اب کس پہ میں اس صاحب آزار کو چھوڑوں
اس حال میں کس طرح سے بیمار کو چھوڑوں

یہاں جو کش مکش ہے وہ وفور جذبات اور ناگزیر جدائی کے احساس کے دردانگیز ٹکراؤ سے جنم لیتی ہے۔ اس کے مقابلے میں باپ کے تاثرات دیکھیے جن میں محبت پر عقلیت اور بے تابی پر تسلیم و رضا کا جذبہ غالب آ گیا ہے:

منھ دیکھ کے بانو کا سخن لب پہ یہ لائے کیا ضعف و نقاہت ہے خدا اس کو بچائے

جس صاحب آزار کا یہ حال ہو گھر میں
دانستہ میں کیوں کر اسے لے جاؤں سفر میں

اسی موقعے پر بڑی بہن کے جذبات کا زیر و بم دیکھیے۔ بہنوں کے تعلقِ خاطر کی کیسی عجیب و

غریب اور کس قدر (SUBTLE) مثال ہے :

ہشیار ہو، کیا صبح سے غفلت میں ہو خواہر　　اصغر کو کرو پیار کلیجے سے لگا کر
چھاتی سے لگو اٹھ کے، کھڑی روتی ہیں مادر　　ہم روتے ہیں دیکھو تو ذرا آنکھ اٹھا کر
افسوس اسی طور سے غفلت میں رہو گی
کیا آخری بابا کی زیارت نہ کرو گی

اور ـــــ

تم جس کی ہو شیدا وہ برادر نہ ملے گا　　پھر گھر میں جو ڈھونڈو گی تو اکبر نہ ملے گا

اور پھر اس منظر کا کلائمکس سامنے آتا ہے جب صغرا ہوش میں آ کر ساتھ چلنے کی التجا کرتی ہیں۔ ایک ایک کی محبت، ساتھ لے جانے کی معصوم تاویلیں، بے بسی، دکھ، شکایت، وعدے، رنج اور وفورِ جذبات کی کیسی عجیب آمیزش ہے۔ ایسے موقعے پر ایک بیمار بچی کے دل کی شاید ہی کوئی ایسی کیفیت ہو جو انیسؔ کی نظر سے پوشیدہ رہ گئی ہو۔

پہلے امام حسین سے التجا کرتی ہیں :

گرمی میں بھی راحت سے گزر جائے گی بابا
آئے گا پسینہ تپ اُتر جائے گی بابا
کیا تاب اگر منھ سے کہوں، درد ہے سر میں　　اُف تک نہ کروں بھڑکے گی گر آگ جگر میں
بھولے سے بھی شب کو نہ کراہوں گی سفر میں　　قربان گئی، چھوڑ نہ جاؤ مجھے گھر میں
ہو جانا خفا راہ میں گر روئے گی صغرا
یاں نیند کب آتی ہے جو واں سوئے گی صغرا

اور پھر ـــــ

وہ بات نہ ہو گی کہ جو بے چین ہوں مادر　　ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر
دن بھر مری گودی میں رہیں گے علی اصغر　　لونڈی ہوں سکینہ کی نہ سمجھو مجھے خواہر

میں یہ نہیں کہتی کہ عماری میں بٹھا دو

بابا مجھے فضہ کی سواری میں بٹھا دو

امام حسین کا بے اختیارانہ جواب باپ کے جذبات کی کس قدر جیتی جاگتی تصویر ہے:

اے نورِ بصر، آنکھوں پہ لے کر تجھے چلتا

تو مجھ سے بہلتی، مرا دل تجھ سے بہلتا

لیکن مرتعش جذبات اور خارجی حقیقت کی کش مکش میں پھر بھی صبر و رضا کا رویہ جذبات پر غالب آجاتا ہے:

جز ہجر، علاج اور کوئی ہو نہیں سکتا

دانستہ تمھیں ہاتھ سے میں کھو نہیں سکتا

صغرا بے بس ہو کر پھر ماں کی طرف حسرت سے تکتی ہیں جیسے "چتون سے عیاں تھا کہ چلیں آپ موئے ہم" اور جب ان کا بھی یہ آخری جواب سنتی ہیں:

وہ درد ہے، جس درد سے چارا نہیں صغرا

تقدیر سے کچھ زور ہمارا نہیں صغرا

تو پیمانۂ صبر چھلک پڑتا ہے۔ اور یہ بیمار بچی ماں باپ بہن بھائی سب سے شکوہ کرتی ہے، اور عجب بے بسی سے کہتی ہے۔ ذرا صغرا کے ان الفاظ کے پردے میں فطرتِ انسانی کی جھلک دیکھیے:

اللہ نہ وہ آنکھ کسی کی ہے نہ وہ پیار
ایک ہم ہیں کہ ہیں سب پہ فدا سب کے ہیں غمخوار

بے زار ہیں سب ایک بھی شفقت نہیں کرتا

سچ ہے کوئی مردے سے محبت نہیں کرتا

سب سے زیادہ شکوہ محبوب بھائی سے ہے:

کیا اُن کو پڑی تھی جو وہ غم کھانے کو آتے
میں کون جو صورت مجھے دکھلانے کو آتے

ہوتی جو غرض، چھاتی سے لپٹانے کو آتے
زلفیں جو اُلجھیں تو سلجھوانے کو آتے

کل تک تو مرے حالِ پریشاں پہ نظر تھی
تقدیر کے اس پیچ کی مجھ کو نہ خبر تھی

اور جب علی اکبر پاس آکر پیار سے پوچھتے ہیں "کیا مجھ سے خفا ہوگئیں صغرا مری تقصیر؟" تو بھائی کی صورت دیکھ کر شکایتوں کی دیوار ڈھے جاتی ہے۔ اور دل سے محبت کا دریا اُمڈنے لگتا ہے۔ وہ بھائی کے سینے پر سر رکھ کر بے اختیار کہتی ہیں:

محبوب برادر ترے قربان یہ ہمشیر
صدقے ترے سر پر سے اتارے مجھے کوئی
بل کھائی ہوئی زلفوں پہ وارے مجھے کوئی

اب ساتھ لے جانے کی التجا احساس بے بسی میں بدل چکی ہے:

کیا گزرے گی جب گھر سے چلے جاؤ گے بھائی　　کیسے مجھے ہر بات میں یاد آؤ گے بھائی
تشریف خدا جانیے کب لاؤ گے بھائی　　کی دیر تو جیتا نہ ہمیں پاؤ گے بھائی
کیا دم کا بھروسہ کہ چراغ سحری ہیں
تم آج مسافر ہو تو کل ہم سفری ہیں

یہ ایسے جذبات کا اظہار ہے جن کی تہہ میں وہ لاشعوری احساس کام کر رہا ہے کہ یہ رخصت آخری رخصت ہے۔ یہ بھی فطرت انسانی کا ایک موہوم گوشہ ہے کہ وہ جب کسی بڑے المیے سے دوچار ہونے والا ہوتا ہے تو شعور کی سطح پر آگاہی نہ ہونے کے باوجود لاشعوری طور ادراک کر لیتا ہے ـــــ انیسؔ نے صغرا کی یہی کیفیت چھوٹے بھائی سے رخصت کے منظر میں بھی دکھائی ہے۔ جب احساس بے بسی اور بھی بڑھ جاتا ہے:

چھٹتی ہے یہ بیمار بہن جان گئے تم
اصغر مری آواز کو پہچان گئے تم

تم جاتے ہو اور ساتھ بہن جا نہیں سکتی　　تپ ہے، تمہیں چھاتی میں سے لپٹا نہیں سکتی

جو دل میں ہے لب پر وہ سخن لا نہیں سکتی　　　　رکھ لوں تمہیں اماں کو بھی سمجھا نہیں سکتی

بے کس ہوں، مرا کوئی مددگار نہیں ہے

تم ہو، سو تمہیں طاقت گفتار نہیں ہے

یہ آخری مصرع نفسیاتی دروں بینی کا ایک عجیب شاہ کار ہے۔ انسان کی زندگی میں جب مایوسی، بے بسی اور مجبوری کا ایسا لمحہ آتا ہے کہ ہر شخص سے مدد کی توقع ختم ہو جائے، ترسیل کی آس ٹوٹ جائے تو وہ بے زبانوں کو اپنا ہم زبان سمجھتا ہے یا فطرت کو اپنا ہم نوا محسوس کرتا ہے۔ صغراِ علی اصغر کے ہمکنے کی ایسی ہی تاویل دے کر اپنے احساسِ تنہائی کو کم کرنے کی کوشش کرتی ہیں: ''جھک جھک کے دکھاتے ہو مجھے آخری دیدار'' ــــ اور ــــــــــ

تم بھی یہ سمجھتے ہو کہ مرجائے گی صغرا

منظر میں جذبات و خواہشاتِ انسانی کا یہ اُتار چڑھاؤ، یہ تنوع اور یہ حقیقت بینی صرف ایک اسی مرثیے پر موقوف نہیں بلکہ انیس کے تمام مرثیوں میں ایسے اشعار ہر کردار کے سیاق و سباق میں بکھرے پڑے ہیں۔ منجملہ دوسرے مرثیوں کے ''جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے'' انسانی زندگی کے ڈرامے، اس کی نیرنگیوں اور مختلف کرداروں کے جذبات کے زیر و بم کی معرکتہ الآرا مثال ہے۔ کمسن عون و محمد علم لینے کی دبی دبی خواہش کا اظہار کر رہے ہیں۔ کچھ اس طرح کہ ''گہہ ماں کو دیکھتے تھے گہے جانبِ علَم'' اور معصومیت سے استفسار کرتے ہیں۔ ''اماں کسے ملے گا علم نانا جان کا'' ''علم نانا جان کا'' کہہ کر کس طرح اپنی خواہش کا براہ راست اظہار کیے بغیر علم سے اپنا تعلق ظاہر کر دیتے ہیں) حضرت زینب انھیں سمجھا رہی ہیں۔ تادیب کر رہی ہیں۔ بچے ان کی نصیحتوں سے متاثر ہو کر کہہ اٹھتے ہیں ''واللہ کیا مجال جواب لیں علم کا نام'' اور :　　فوجیں بھگا کے گنج شہیداں میں سوئیں گے

تب قدر ہو گی آپ کو جب ہم نہ ہوئیں گے

اور بچوں کے اس جواب پر اخلاق و فرض و وفا کی دیوی ماں کا دل موم بن کر پگھل رہا ہے۔

جو ابھی کچھ دیر پہلے ان کو یہ نصیحت کر رہی تھیں :

کھوتے ہو اور تم مرے آئے ہوئے حواس
بس قابلِ قبول نہیں ہے یہ التماس

بچوں کی زبان سے موت کا نام سن کر کتنی بے ساختگی سے چلا پڑتی ہیں :

کیا صدقے جاؤں، ماں کی نصیحت بُری لگی
بچو! یہ کیا کہا کہ جگر پر چُھری لگی

بچوں کی اسی معصومانہ خواہش پر امام حسین ان کے عزم و ہمت کی یوں داد دے رہے ہیں؛

نو دس برس کے سن میں یہ جرأت یہ ولولے — بچے کسی نے دیکھے بھی ہیں ایسے من چلے

بے شک یہ ورثہ دارِ جنابِ امیر ہیں
پر کیا کروں کہ دونوں کی عمریں صغیر ہیں

اسی بزم میں عباس کو عہدۂ علم داری بخشا جا رہا ہے۔ امام حسین بہن سے کہہ رہے ہیں "جس کو کہو اسی کو یہ عہدہ سپرد ہو" بہن پہلے اُن کے تیور پہچاننے کی کوشش کر رہی ہیں" بولی بہن کہ آپ بھی تو لیں کسی کا نام"۔ پھر بھائی کا عندیہ پہچان کر عباس کا نام یوں پیش کر رہی ہیں :

عباسِ نامدار سے بہتر نہیں کوئی
شوکت میں، قد میں، شان میں ہمسر نہیں کوئی

امام حسین بھائی کو یہ کہہ کر علم دے رہے ہیں" لو بھائی لو علم یہ عنایت بہن کی ہے" عباس انتہائے انکساری سے یہ عہدہ قبول کر رہے ہیں۔ زینب ان سے ایک بار پھر التجا کرتی ہیں :

ہو جائے آج صلح کی صورت تو کل چلو
ان آفتوں سے بھائی کو لے کر نکل چلو

زوجۂ عباس شوہر کی طرف کنکھیوں سے دیکھ رہی ہیں۔ اور حضرت زینب سے خاکساری اور فخر کے ملے جلے جذبات کا اظہار یوں کر رہی ہیں :

فیض آپ کا ہے اور تصدق امام کا
عزت بڑھی کنیز کی رتبہ غلام کا

اور زینب انھیں کمال محبت سے دعا دے رہی ہیں ۔" تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا"
پھر زوجۂ عباس بڑی نند کی دلی آرزو برآنے کی دعائیں یوں مانگ رہی ہیں :

مہندی تمھارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں
لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

عباس مسکرا کر سکینہ کو بلا رہے ہیں ، اور وہ شدت پیاس سے مشکیزہ دے کر "اب تو علم ملا تھیں پانی مجھے پلاؤ" بے تابانہ سوال کر رہی ہیں ۔

یہ وہ مرقع ہیں جو کسی ایک نگاری ___ واقعہ نگاری ، منظر نگاری ، اور حقیقت نگاری وغیرہ ۔ کے ذیل میں آ ہی نہیں سکتے ۔ یہ انسان کے دل کی دنیا ہے ۔ اس کے تجربات کے زیر و بم "اور احساس کے کیف وکم کا ایسا سیل جس کی کوئی متعینہ راہ نہیں بلکہ جس کی داخلی قوت خود اس کا رخ اور راستہ متعین کرتی چلتی ہے ۔ یہ افراد ہیں ، جیتے جاگتے ، تڑپتے لرزتے ہوئے احساس کے حامل ۔ یہ نہ انسان کے کسی عمومی تصور کے STERO TYPES ہیں اور نہ ہی کسی خارجی مقصد مثلاً سماجی اقدار ، اخلاقی تعلیم ، یا واقعہ نگاری وغیرہ کے حصول کے وسیلے ۔

جو شاعر انسانی نفسیات کے عمیق گوشوں کی نقاب کشائی کرے اس کا قلم بے باک اور بے روک ہوتا ہے ۔ انیسؔ کا بھی تھا ۔ نئے دولہا دلہن کی محبت میں جو رومانس ہجر و وصال اور عشق کا ملا جلا عنصر ہوتا ہے وہ قاسم کی اپنی دلہن سے رخصت کے منظر میں دیکھیے :

گھونگٹ ہٹا کے ہم کو دکھاؤ تو رُخ کا نور — پاس اب نہ آسکیں گے کہ ہوتے ہیں تم سے دور
آنکھوں پہ ہیں ہتھیلیاں رقت کا ہے وفور — نرگس کے پھول ہاتھ سے ملنا یہ کیا ضرور
جینے کی اس چمن میں خوشی دل سے فوت ہے
بلبل جو گل کی شکل نہ دیکھے تو موت ہے

صاحب بھلا عدم کے مسافر سے کیا حجاب ۔۔۔ ہم یوں ہیں جس طرح کہ سرِ آب ہو حباب
ایسی روا روی میں ٹھہرنے کی کب ہے تاب ۔۔۔ کہتی ہے موت گور کی جانب چلو شتاب

رستہ ہے پُر خطر کہیں وقفہ ذرا نہ ہو
منزل بہت کڑی ہے یہ، جلدی روانہ ہو

اک دم کی بھی نہیں تو جدائی ہے تم سے شاق ۔۔۔ کیا کیجیے، نصیب میں تھا صدمۂ فراق
لائی اجل پکڑ کے گریباں سوئے عراق ۔۔۔ بولو زباں سے کچھ، کہ نہ رہ جائے اشتیاق

چپکی یونہی رہو گی تن پاش پاش پر
کیا بین بھی کرو گی نہ دولھا کی لاش پر

اور پھر دلہن کی دلی کیفیت کا اظہار دیکھیے :

دولھا کو اتنی بات سُنا کر اک آہ کی
صورت بتاتے جاؤ ہمارے نباہ کی

یہاں دولھا دلہن، فراق و وصال کے اِس سنگم پر بے قرار ہیں۔ وہاں سے ماں کی آواز آتی ہے جو بیٹے کو میدان جنگ بھیجنے کی جلدی میں ہیں کہ اس وقت تمام بیبیوں کو اپنی ممتا کی تڑپ کے باوجود ایک ہی دھن ہے کہ اپنی اولاد کو راہ حق میں جہاد اور امام حسین کے لیے اپنی جانیں قربان کرنے کی تلقین کریں ۔

کیا جانے ہوگا قبر میں کیا حال باپ کا
جی لگ گیا عروس کی باتوں میں آپ کا

اس کے بالمقابل اگر ہم حضرت عباس اور ان کی بیوی کے رشتے اور تعلق کا اظہار دیکھتے ہیں تو یہ محسوس کیے بغیر نہیں رہ سکتے کہ یہ ایک ایسے نوجوان جوڑے کی داستان ہے جن کے جذبات میں رومانس سے زیادہ قربت و یگانگت کا رنگ ہے۔ جن کی ازدواجی زندگی میں مرکزی حیثیت ان کے بچوں کی ہے۔ اور جو بہ ایں اُنس و محبت ایثار و قربانی کی قدر کو اولیت دیتے ہیں جن کا دل صحبتِ محبوب کا لطف نہ اٹھا سکنے کی حسرت کی جگہ محبت اور فرض کی کشمکش

کی آماجگاہ ہے۔ حضرت عباس کے وقت رخصت، زوجۂ عباس، حضرت شہربانو سے کس طرح اپیل کرتی ہیں کہ وہ عباس کو روک لیں:

امداد بہرِ حضرتِ شبیرؑ کیجیے　　اکبر کا واسطہ کوئی تدبیر کیجیے
پٹکا وہ باندھتے ہیں نہ تاخیر کیجیے　　کچھ دل کو ہو قرار وہ تقریر کیجیے
اک دل ہے میرا اور کئی غم کے تیر ہیں
بی بی میں کیا کروں میرے بچے صغیر ہیں

آخری مصرع جذبۂ ایثار پر جذبۂ محبت کے غلبہ پا جانے کا کتنا سچا اور حقیقی جواز ہے۔ بیوی کا اضطراب دیکھ کر اگرچہ عباس کا یہ حال ہے کہ ''ہوتا ہے تیرِ غم جگرِ ناتواں کے پار''، لیکن کس طرح سمجھا رہے ہیں۔ ایک ایک لفظ وفا اور محبت کے جذبہ کی آمیزش اور آویزش کا آئنہ ہے

دیکھو زیادہ رونے سے ہوگا ہمیں ملال　　لو پوچھ ڈالو آنسوؤں کو بہر ذوالجلال
قائم تمہارے سر پہ رہے فاطمہ کا لال　　میری مفارقت کا نہ کیجیو کبھی خیال
غم چاہیے، نہ آہ و بکا چاہیے تمہیں
شہ کی سلامتی کی دعا چاہیے تمہیں

اور پھر یہ اصرار کہ ــــ ''جل جائے دل مگر نہ اُٹھے آہ کا دھواں''ــــ تاکہ:

چرچا یہ ہو کہ وقت پہ کیا کام کر گئی
چھوٹی بہو علی کی بڑا نام کر گئی

امام حسین اور ان کی بیوی کے تعلقات کا ذکر جہاں بھی آیا ہے۔ وہاں سب سے زیادہ نمایاں جذبے، رفاقت، وابستگی، تسلیم و رضا اور گہری UNDERSTANDING کے ہیں۔ ایسے عشق کے ہیں جو برسوں کے ساتھ کا ثمرہ ہوتا ہے۔ رومانس کی نزاکت اور لطافت کی جگہ برسوں پرانے ساتھ کی پختگی، شعور اور ہم آہنگی کے احساس نے لے لی ہے۔

انیسؔ کے کلام میں انسانی کردار کہیں بھی اپنی فطری کش مکش سے عاری نظر نہیں

آتے۔ ان کی شاعری کا پس منظر جو واقعہ ہے وہ سراسر خیر اور صداقت کی علامت ہے۔ اس لیے کرداروں کے دل میں متضاد جذبات کا ٹکراؤ اور مساوی جذبات کی آویزش تو ہے لیکن ظاہر ہے کہ خیر و شر کی کشمکش کا اظہار ہونا ممکن ہی نہیں۔ لیکن انیس نے انسانی زندگی کا یہ گوشہ حُر کے مرثیوں کے وسیلے سے اس قدر خوب صورتی اور قوت سے بے نقاب کیا ہے کہ بحیثیت شاعر کے ہمیں انیسؔ کے کلام کی اس قدرت اور ان کی آگہی کے اس پہلو کا بھی غیر مشروط اقرار کرنا پڑتا ہے۔ اگر حر کے کردار پر انیسؔ اس قدر زورِ قلم صرف نہ کرتے تو ان کی شاعری میں فوجِ حسینی کے نوجوان خیر کی، اور لشکرِ یزید شر کی علامت کی حیثیت اختیار کر لیتا۔ لیکن انیس نے ایک دل اور ایک ذہن کو داخلی طور پر رزم گاہ خیر و شر بنتے بھی دکھا دیا ہے۔ اور اس طرح اخلاقی نہیں بلکہ نفسیاتی اعتبار سے مکمل انسانی فطرت پر اپنی قدرت کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔

نیّر مسعود

میر انیسؔ کے منظر نامے

میر انیسؔ کا ایک مرثیہ جب لکھنؤ سے دہلی پہنچا اور اس کا مطلع "آج شبیرؑ پہ کیا عالم تنہائی ہے" نواب مصطفیٰ خاں شیفتہؔ کے سامنے پڑھا گیا تو انھوں نے اس کی داد یہ کہہ کر دی کہ میر صاحب نے پورا مرثیہ کہنے کی زحمت کیوں کی، یہ مصرع تو خود ہی ایک مرثیہ ہے۔ اس مطلعے کی ایسی بلیغ داد جو بجائے خود ایک جامع تبصرہ ہو، شیفتہؔ ہی کا سا سخن رس دے سکتا تھا۔ اس سے شیفتہؔ کی مراد غالباً یہ تھی کہ اس ایک ہی مصرعے کو سن کر ذہن میں امام حسینؑ کے وقتِ آخر کی تصویریں ابھرنے لگتی ہیں اور تصور کی آنکھوں کے سامنے اس وقت کی المناک صورتِ حال کا مرقع آجاتا ہے۔

لیکن یہ صورتِ حال ہمارے اپنے تصور کی پیداوار ہوگی۔ خود انیسؔ کے تصور میں صورتِ حال کیا تھی، یہ ہمیں اس ایک مصرعے یا اس قسم کے دوسرے خالص تاثراتی بیانات سے معلوم نہیں ہو سکتا۔ اس کے لیے ہم کو میر انیسؔ کے منظر نامے دیکھنے ہوں گے۔

میر انیسؔ کے منظر ناموں پر گفتگو شروع کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ موضوع کی وضاحت کے لیے مراثیِ انیسؔ میں سے چند اقتباس پیش کر دیے جائیں:

آتی تھی درندوں کی صدا گو بجھتے تھے شیر　　سب فرش پہ آندھی کے خس و خاک کا تھا ڈھیر
گل ہونے میں شمعوں کے نہ لگتی تھی ذرا دیر　　کرتی تھی اندھیرے میں ہوا اور بھی اندھیر
جب اُٹھتی تھیں چوبیں تو جھکا جاتا تھا خیمہ
بھرتی تھی ہوا جب تو اُڑا جاتا تھا خیمہ

تھیں کئی لڑکیاں چھوٹی کئی لڑکے چھوٹے　　آنسو آنکھوں میں بھرے ضبط کیے سہمے ہوئے
گورے گورے وہ گلے اور گریبان پھٹے　　نرگسی آنکھوں سے تھے ماؤں کی صورت تکتے
مانگ سکتا نہ تھا رو کر کوئی بچہ پانی
ڈر سے اعدا کے ہوا جاتا تھا زہرہ پانی

کھڑا تھا دھوپ میں تنہا وہ شاہِ نیک سیر　　نہ کوئی یار تھا اس وقت نے کوئی یاور
کٹے تھے پیچ عمامے کے تیغوں سے یکسر　　ہزار و نہ صد و پنجاہ زخم تھے تن پر
رکاب پائے مبارک سے نکلی جاتی تھی
زبان پیاس کی شدت سے لڑکھڑاتی تھی

بدن کے زخم تمازت سے خور کی جلتے تھے　　لہو کے قطرے بسانِ شرر نکلتے تھے
ہر ایک زخم سے خوں لے کے منہ پہ ملتے تھے　　جو گرنے لگتے تھے، گھوڑے پہ پھر سنبھلتے تھے
کبھی بدن سے ٹپکتا تھا گہ جبیں سے لہو
امامؑ پونچھتے جاتے تھے آستیں سے لہو

تھم کر جو اُس نے غور سے لاشوں پہ کی نظر　　دیکھا کوئی ہے شمس کوئی غیرتِ قمر
بچہ پڑا ہے ایک ستارہ سا خاک پر　　کرتا بھی ہنسلیاں بھی شلوکا بھی خوں میں تر
سُرخی لہو سے حلق کے سیب ذقن میں ہے
بانچھوں میں کب ہے دودھ انگوٹھا دہن میں ہے

اس شان سے ہیں رن میں اکیلے امامِ دیں　　اور واں پرے جمائے ہیں میداں میں اہلِ کیں

خنجر کہیں ہیں تیر کہیں برچھیاں کہیں　　اللہ ری کشمکش نظر آتی نہیں زمیں
لشکر بڑھے ہیں شاہ پہ یوں شام و روم کے
آتی ہے جس طرح سے گھٹا جھوم جھوم کے

تیغوں کی اس گھٹا میں چمکتی ہیں بجلیاں　　باجوں کے زور و شور میں ہے رعد کی فغاں
چھائے ہوئے ہیں شہ پہ زرہ پوش سب جواں　　لوہے کی ہے زمین تو ڈھالوں کا آسماں
چاروں طرف سے زغۂ فوجِ کثیر ہے
ابر کرم پہ بارشِ بارانِ تیر ہے

دشت میں چلتی ہے لو دھوپ کی حدت ہے کمال　　جیٹھ بیساکھ کے ایام ہیں اور وقتِ زوال
سرخ ہے خوں سے قبا دھوپ سے رخسار ہیں لال　　نکلی آتی ہے زباں منہ سے یہ ہے پیاس کا حال
تن جلا جاتا ہے جب گرم ہوا آتی ہے
ریت اُڑ اُڑ کے ہر اک زخم میں بھر جاتی ہے

ساتھ اسوار کے زخمی ہے سراپا رہوار　　کئی سو تیر ہیں گردن سے بھی پہلو سے بھی پار
یال سے خون کی بوندیں ہیں ٹپکتی ہر بار　　نہ کھڑے ہونے کی طاقت ہے نہ تابِ رفتار
تیر جب لگتا ہے کچھ کہہ تو نہیں سکتا ہے
پھیر کر منہ شہِ والا کی طرف تکتا ہے

خورشید چھپا گرد اڑی زلزلہ آیا!　　اک ابرِ سیہ دشتِ پر آشوب میں چھایا
پھیلی تھی جہاں دھوپ وہاں ہو گیا سایا　　بجلی کو سیاہی میں چمکتا ہوا پایا
جو حشر کے آثار ہیں سارے نظر آئے
گرتے ہوئے مقتل میں ستارے نظر آئے

اتنے میں جلنے لگا خیمۂ سلطانِ امم　　بچے لے لے کے نکلنے لگے ڈیوڑھی سے حرم
دوڑا معصوم سکینہ کی طرف اک اظلم　　دونوں کانوں سے گہر چھین لیے وائے ستم

خوں میں کرتے کو بھرا دیکھ کے تھرّاتی تھی
ہاتھ کانوں پہ دھرے باپ کو چلّاتی تھی

دل رُندھ گئے تھے تیرگیٔ دشتِ بلا سے   روتے تھے حرم خیمے میں بیٹھے ہوئے پیاسے
شمعیں بھی بجھی جاتی تھیں جنگل کی ہوا سے   جی ڈرتے تھے بچوں کے درندوں کی صدا سے
باقر کو کلیجے سے لگا لیتی تھی بانو
چھاتی تلے اصغر کو چھپا لیتی تھی بانو

پیچھے ان لوگوں کے مقتولوں کے کوتل گھوڑے   تسمے باگوں کے کٹے گردنوں پہ تیر لگے
زین ڈھلکے ہوئے اور خوں میں سراسر ڈوبے   یال سے ان کی ٹپکتے تھے لہو کے قطرے
گردنیں ڈالے ہوئے چپکے چلے آتے تھے!
آنسو اُن گھوڑوں کی آنکھوں سے بہے جاتے تھے

پیچھے اُن گھوڑوں کے نیزوں پہ شہیدوں کے سر   کوئی خورشید لقا اور کوئی رشکِ قمر
راہ کی گرد جمی چاند سے رخساروں پر   خشک لب پیاس سے اور خون سے تھے چہرے تر
سر سے ایک ایک کے تھی صولت و شوکت ظاہر
بعد مرنے کے بھی تھی شانِ شجاعت ظاہر

ان متفرق بندوں میں، جو میر انیسؔ کے مختلف مرثیوں سے لیے گئے ہیں اور کربلا کے مختلف واقعات سے متعلق ہیں، ایک بات مشترک نظر آتی ہے، وہ یہ کہ ان میں کسی واقعے کا تذکرہ کرنے سے زیادہ کسی صورتِ حال کو نمایاں کرنے پر زور دیا گیا ہے۔ اس طرح کے منظرنامے میر انیسؔ کے مرثیوں میں جا بجا ملتے ہیں۔ اور انیسؔ کے یہی منظرنامے ہماری گفتگو کا موضوع ہیں۔

میر انیسؔ کے منظرناموں کی تشکیل موضوع کی ڈرامائی اور محاکاتی پیش کش، متفرق اجزا کے ترک و اختیار اور تفصیلات کی فنی ترتیب سے ہوتی ہے۔ جزئیات کے

ماہرانہ انتخاب اور الفاظ کے خلاقانہ استعمال سے وہ ایسا مرقع تیار کرتے ہیں کہ جب ان کے کسی مرثیے میں اچانک کوئی منظر نامہ سامنے آجاتا ہے تو ہم خود کو سامع یا قاری کے بجائے تماشائی محسوس کرنے لگتے ہیں۔

لیکن سامع یا قاری کو تماشائی بنانے کے لیے ضروری ہے کہ حقیقت کو حقیقت ہی کی شکل میں پیش کیا جائے اور اس پیش کش کو مجاز کا لباس نہ پہنایا جائے۔ میر انیس کے منظر ناموں سے ہماری مراد ان کے مرثیوں کے وہی مقامات ہیں جہاں استعاراتی اندازِ بیان کے بجائے واقعاتی اندازِ بیان اختیار کیا گیا ہے۔ ہمارے موضوع کی مزید وضاحت ذیل کے دو بندوں کے تقابلی مطالعے سے ہو سکتی ہے۔ دونوں بند حضرتِ عباسؑ سے متعلق ہیں۔ پہلے بند میں جہاد کو جاتے ہوئے حضرتِ عباسؑ کی شان دکھائی گئی ہے:

استادہ ہوا در پہ جو وہ رکنِ معظم — دونی درِ دولت کی بزرگی ہوئی اُس دم
تھا متصلِ بُرجِ شرف نیرّ اعظم — عالم میں نظر آنے لگا نور کا عالم
گردوں پہ مہ و مہر بھی چکر میں پڑے تھے
گویا کہ علیؑ عرش کے پہلو میں کھڑے تھے

اور اس دوسرے بند میں امام حسینؑ کا حضرتِ عباسؑ کے آخری وقت میں ان کے پاس پہنچنا دکھایا گیا ہے:

یہ کہتے تھے جو لاشۂ پرخوں نظر آیا — تلواروں سے ٹکڑے قدِ موزوں نظر آیا
شانوں سے رواں خون کا جیحوں نظر آیا — رنگِ گلِ رخسار دگرگوں نظر آیا
دم توڑتے تھے شیر سے لیٹے ہوئے رن میں
تیروں سے چھدی مشک کا تسمہ تھا دہن میں

پہلے بند میں بھی ایک منظر بیان ہوا ہے لیکن اندازِ بیان واقعاتی نہیں ہے منظر نامہ

دوسرے بند میں ہے جہاں حضرتِ عباسؑ کا زخموں سے فگار خون آلود بدن پڑا ہے، شانوں سے خون جاری ہے، چہرے کا رنگ اُڑ رہا ہے اور وہ تیروں سے چھدی ہوئی مشک کا تسمہ دانتوں سے پکڑے ہوئے دم توڑ رہے ہیں۔ حضرتِ عباسؑ ہی کے حال میں ایک اور مرثیے (جب رن میں سربلند علی کا عَلَم ہوا) میں جہاد کے لیے حضرت عباسؑ کی رخصت اس طرح دکھائی گئی ہے:

سب روئے مشک دوشِ مبارک پہ جب دھری — روتا ہوا جھکا پئے تسلیم وہ جری
صدمے سے رنگ زرد تھا اور تن میں تھرتھری — اک آہِ سرد زوجۂ عباسؑ نے بھری
سر سے ردا بھی دوش تلک آ کے گر پڑی
بانو کے پاس خاک پہ غش کھا کے گر پڑی

مجرے کو آئی فتح سپاہِ حشم لیے — نکلا وہ شیر خیمہ سے باہر عَلَم لیے
نصرت نے چومے ہاتھ ظفر نے قدم لیے — جراٗت نے بڑھ کے بوسۂ تیغِ دودم لیے
خورشید کا جلال نگاہوں سے گر گیا
اقبال سر کے گرد ہما بن کے پھر گیا

پہلے بند میں حضرت عباسؑ کی رخصت کے وقت خیمے کے اندر کا منظر اور دوسرے بند میں ان کا خیمے سے باہر آنا دکھایا گیا ہے۔ پہلے بند کے منظر نامے میں حضرت عباسؑ کا روتے ہوئے تسلیم کو جھکنا، کاندھے پر مشک رکھنا، زوجۂ عباسؑ کا آہ بھرنا، چہرہ زرد ہو جانا، بدن تھرتھرانے لگنا، سر سے رِدا کا ڈھلک کر گرنا اور خود بھی غش کھا کر حضرت شہربانو کے قریب گر جانا، یہ سب اجزا وہ ہیں جو اسی عالم عنصری سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کا ادراک حواس سے ہو سکتا ہے۔ دوسرے بند میں بھی انداز منظر نامے ہی کا سا ہے لیکن اس کے اجزا (پہلے مصرعے کے سوا) عالم خیال سے تعلق رکھتے ہیں۔ فتح کا حشم کی فوج کے ساتھ حضرت عباسؑ کے سلام کو آنا، جراٗت کا ان کی تلوار اور نصرت کا ان

کے ہاتھوں کو چومنا، ظفر کا پا بوسی کرنا، سورج کا جلال نگاہوں سے گر جانا اور اقبال کا ان کے سر کے گرد ہما بن کر طواف کرنا ایسے اجزا ہیں جو حواس کی گرفت سے باہر ہیں۔ اور عالم ظاہر میں صورت پذیر نہیں ہو سکتے۔ ہماری گفتگو انیسؔ کے اُن منظر ناموں سے متعلق ہے جن میں پہلے بند کی طرح اشیاء، حقایق اور واردات کا معروضی انداز میں اظہار کیا گیا ہے۔ موضوعی اور استعاراتی اندازِ اظہار والے مناظر ہماری گفتگو کا موضوع نہیں ہیں اس لیے کہ وہ انیسؔ کی استعارہ سازی اور علامت نگاری کے ذیل میں آتے ہیں۔

تاہم استعاراتی بیان میر انیسؔ کے معروضی منظر ناموں کے لیے بالکل ہی شجر ممنوعہ بھی نہیں ہے۔ آئندہ مثالوں سے واضح ہوگا کہ کہیں کہیں منظر نامے کے کسی جز کو استعارے کی شکل میں بھی پیش کیا گیا ہے، لیکن بالعموم ان منظر ناموں میں انیسؔ براہ راست وہی بتاتے ہیں جو اُن کو دکھانا ہوتا ہے۔ صورت حال کا بالواسطہ اظہار اور انیسؔ کا مخصوص اور منفرد استعاراتی انداز بیان ان منظر ناموں میں بہت کم ملتا ہے۔

شاید اسی معروضی انداز اظہار کا تقاضا ہے کہ میر انیسؔ نے اپنے منظر ناموں میں عالم ظاہر کے عناصرِ اربعہ آتش و آب و باد و خاک سے بہت کام لیا ہے اور ان عناصر کی مدد سے وہ حواسِ خمسہ پر ضرب لگاتے ہیں۔ ان کے منظر ناموں میں مہکتی ہوئی نرم ہوائیں، گرد اُڑاتی ہوئی پُرشور سیاہ آندھیاں، موجیں مارتا ٹھنڈا پانی، گرمی سے اُبلتا پانی، اٹھتی بیٹھتی ہوئی خاک، خیموں میں بھڑکتی، زمین پر دوڑتی اور آسمان سے برستی ہوئی آگ ملتی ہے۔ حواسِ خمسہ میں باصرہ، سامعہ اور لامسہ خاص طور پر ان منظر ناموں کی زد میں ہیں اور انیسؔ ان کو طرح طرح سے متاثر کرتے ہیں۔ البتہ شامہ ان کے مقابلے میں بہت کم اور ذائقہ قریب قریب مفقود ہے، شاید اس لیے کہ کربلا بھوک اور پیاس کی کہانی ہے۔

حواس اور عناصر کی کارفرمائی کا اندازہ ذیل کے چند منظرناموں سے ہوسکتا ہے:

تھرّا رہا تھا خوف سے مینائے لاجورد — ہلتے تھے کوہ کانپتا تھا وادیِ نبرد
تھا دن بھی زرد دھوپ بھی زرد اور زمیں بھی زرد — خورشید چھپ گیا یہ اٹھی کربلا میں گرد
اک تیرگی غبار سے تھی چشمِ مہر میں
ٹاپو پڑے ہوئے تھے محیطِ سپہر میں

اس دھوپ میں بستانِ محمد کا یہ تھا حال — سنولائے ہوئے رنگ تھے لالے کی طرح لال
چہرے پہ کوئی دھوپ میں روکے ہوئے تھا ڈھال — رکھتا تھا بھگو کر کوئی رخسار پہ رومال
لو تھی کہ شجر جل گئے تھے دشتِ بلا میں
معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے آگ ہوا میں

اڑتے تھے نشانوں کے پھریرے تو ہوا سے — اور گونجتا تھا دشت وہ گھوڑوں کی صدا سے
اندھیر کئی کوس تھا ڈھالوں کی گھٹا سے — سب تیغ زن اس پیاسے کے تھے خون کے پیاسے
غل تھا کہ نہ مہلت دو شہِ جن و بشر کو
سادات کا سر کاٹ کے کھولیں گے کمر کو

ہر شے سے عیاں تھا غمِ سبطِ شہِ لولاک — سرزانوئے غم پر تھے جھکائے ہوئے افلاک
اللہ رے ماتم کہ اڑاتی تھی زمیں خاک — دریا کا بھی موجوں سے سراسر تھا جگر چاک
آوارہ پرندے تھے مکاں خالی پڑے تھے
چوپائے چراگاہ سے منہ پھیرے کھڑے تھے

تھا وقتِ زوال اور ہوا چل رہی تھی تیز — جلتا تھا حرارت سے وہ میدان بلاخیز
گویا کہ ہوا تھی کرۂ نار سے آمیز — جوں اخگرِ سوزاں تھا ہر اک سنگ شرر ریز
سب جھیلوں میں صحرا کے پرندے تو پڑے تھے
اور دھوپ میں تنہا شہِ مظلوم کھڑے تھے

تھا ماہِ صیف تھی یہ حرارت کہ الاماں — واں کی زمیں پہ تھا کرۂ نار کا گماں
واں دھوپ سے غزال بچاتے تھے اپنی جاں — اور ہانپتے تھے شیر نکالے ہوئے زباں
دریا بھی گرم عکس سے تھا آفتاب کے
برپا کیے تھے آب نے خیمے حباب کے

سائے سے اشتروں کے قدم بڑھ نہ سکتے تھے — چنگاریوں سے ریت میں ذرے چمکتے تھے
جھونکے ہوا کے تھے کہ وہ شعلے لپکتے تھے — لب خشک تھے جوانوں کے بچے بلکتے تھے
بستی نظر نہ آتی تھی رستے اُجاڑ تھے
یا ریگِ گرم راہ میں تھی یا پہاڑ تھے

وہ گرمی کے ایام وہ صحرائے خطرناک — پتّے کا نہ سایہ تھا بجز سایۂ افلاک
اُٹھتے تھے بگولے کہیں اڑتی تھی کہیں خاک — ریتی پہ پڑا تھا پسرِ سیّدِ لولاک
بھُن جاتا تھا دانہ بھی جو گرتا تھا زمیں پر
اس دھوپ میں سایہ نہ تھا لاشِ شہِ دیں پر

جنّات کے رونے کی صدا آتی تھی ہر دم — پریاں پسرِ فاطمہؑ کا کرتی تھیں ماتم
دریا میں یہ تھا شور کہ ہے ہے شہِ عالم — اُڑ اڑ کے پرندے بھی فغاں کرتے تھے باہم
فریاد کا غل اُٹھتا تھا ہر بار زمیں سے
ریتی پہ برستا تھا لہو چرخِ بریں سے

ٹکراتے تھے جب کوہ تو اُڑتے تھے شرارے — چلتے تھے درختوں پہ غم و درد کے آرے
جو کھیت لہکتے تھے وہ مرجھائے تھے سارے — اور لوٹتی تھیں مچھلیاں دریا کے کنارے
دانے کا نہ تھا ہوش پرندوں کو جہاں میں
چوپائے نہ منہ ڈالتے تھے آبِ رواں میں

بہم جو پہنچا نہ تھا تین دن سے قطرۂ آب — فرس پہ غش ہوئے جاتے تھے شاہِ عرش جناب

مہینا جیٹھ کا تھا دھوپ میں تھی یہ تب وتاب
کہ دشتِ کیں کی زمیں تھی زمینِ روزِ حساب
زوالِ شمس تھا لو گرمیوں کی چلتی تھی
شرر فشاں تھا فلک اور زمین جلتی تھی

گھوڑوں سے گونجتا ہے وہ سب وادیِ نبرد
گردوں میں مثلِ شیشۂ ساعت بھری ہے گرد
ہے چرخ چارمیں پہ رخِ آفتاب زرد
ڈر ہے گرے زمیں پہ نہ مینائے لاجورد
گرمی ہجومِ فوج سے دوچند ہو گئی
خاک اس قدر اڑی کہ ہوا بند ہو گئی

دستے وہ مصروزنگ کے وہ فوجِ روم و شام
دن دوپہر وہ دشت کی گرمی وہ اژدہام
تیغیں برہنہ ہو گئی تھیں چھوڑ کر نیام
مانندِ شمع جل رہی تھیں برچھیاں تمام
تلواریں منہ چھپائے تھیں سائے میں ڈھال کے
خنجر بھی رہ گئے تھے زبانیں نکال کے

لو چل رہی تھی رن میں کہ اللہ کی پناہ
ڈھالوں کے رنگ ہو گئے تھے دھوپ میں سیاہ
برچھی کے پھل پہ ہوتا تھا شعلے کا اشتباہ
گلخن بنی ہوئی تھی ہراک آہنی کلاہ
گویا کہ قوس میں تھا گزر آفتاب کا
عالم تھا ہر خدنگ پہ تیرِ شہاب کا

انیسؔ کے منظر ناموں کی متعدد قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں، لیکن ان میں بنیادی قسمیں دو ہیں، یعنی جامد منظر نامہ اور متحرک منظر نامہ۔ جامد منظر ناموں میں انیسؔ کسی ایسی صورتِ حال کو حلقۂ نگاہ میں لاتے ہیں جس میں کوئی تبدیلی یا عملی ارتقا نہیں ہوتا۔ منظر نامے کا ہر جز اپنی جگہ ٹھہرا رہتا ہے، لیکن خود حلقۂ نگاہ منظر نامے کے پھیلاؤ کے لحاظ سے کبھی سب اجزا کو بیک وقت محیط ہوتا ہے اور کبھی ایک ایک جز پر ٹھہرتا ہوا آگے بڑھتا ہے۔ پہلی صورت کی مثال وہ موقع ہے جب امام حسینؑ جنگ کے لیے تیار ہو جانے کے بعد

دیکھتے ہیں کہ حضرت زینبؑ ان کے گھوڑے کے سُموں سے لپٹی ہوئی فریاد کر رہی ہیں، اس کے بعد یہ عجیب و غریب تصویر نما منظر نامہ سامنے آتا ہے:

پچھلے سموں پہ رکھے ہے سر دوسری بہن　　　پکڑے شکار بند کو ہے بیوۂ حسنؑ
رو کے ہے راہ زوجۂ عباسِؑ صف شکن　　　گھونگھٹ دھرے ہے یال پہ اک رات کی دلہن
صدمے سے تھرتھری ہے تنِ خوش خرام میں
ڈالے ہے ننھے ہاتھ سکینہ لگام میں

دوسری صورت کی مثال مرثیہ "جب طوق و سلاسل میں مسلسل ہوئے عابد" کا وہ محل ہے جہاں امام زین العابدین اہلِ حرم کے قافلے کے ساتھ اسیر ہو کر میدان جنگ کی طرف سے گزرتے ہیں اور انھیں شہدائے کربلا کی لاشیں نظر آتی ہیں۔ یہ ایک مکمل منظر نامہ ہے جس میں حلقۂ نگاہ میدانِ جنگ کے نشیب و فراز کو ناپتا، لاشوں پر رکتا اور آگے بڑھتا جا رہا ہے:

اس شکل سے صحرا میں پڑے تھے وہ دلاور　　　جس طرح مرقع کوئی ہو جاتا ہے ابتر
سوتے تھے کہیں خاک پہ دو بھائی برابر　　　دولھا کوئی پامال تھا گھوڑوں سے سراسر
بندے کوئی پہنے ہوئے پیارا سا پڑا تھا
ریتی پہ کوئی طفل ستارہ سا پڑا تھا

سوتا تھا لبِ نہر کوئی ہاتھ کٹائے　　　تھا خوابِ اجل میں کوئی پھل برچھی کا کھائے
تھے جسم لہو میں عوضِ غسل نہائے　　　اتنا بھی نہ تھا کوئی کہ قبریں تو بنائے
دم نکلے تھے مشکل سے کہ وہ تازہ جواں تھے
بالائے زمیں پاؤں رگڑنے کے نشاں تھے

تھا بیچ میں ان لاشوں کے اک لاشۂ بے سر　　　گردن پہ نمایاں کئی جاگہ خطِ خنجر
تھا نیزوں کی کثرت سے یہ حالِ تنِ اطہر　　　جس طرح عیاں خار ہوں ساہی کے برابر

بخشا تھا سرِ عرش نشیمن جو خدا نے
پرکھولے تھے اس اوجِ سعادت کے ہُمانے

افراطِ جراحت سے سراپا تھا بدن چور
اک قبر کو محتاج تھا وہ صاحبِ مقدور
تھی ریگِ بیاباں عوضِ مرہم کافور
آئینۂ صد پارہ تھا وہ سینۂ پُر نور
زخموں میں لہو سینے کے دبنے سے بھرا تھا
زانو تھا جہاں شمر کا واں ہاتھ دھرا تھا

پہلو میں تھا اک طفلِ حسیں تیر کا مارا
جس طرح سے ہو ماہ کے نزدیک ستارا
چھوٹا سا شلوکا تھا بھرا خون سے سارا
معلوم یہ ہوتا تھا کہ ہے باپ کا پیارا
کچھ داغ جو دل پر تھے تو کچھ داغ جگر پر
اک ہاتھ تو سینے پہ تھا اک ہاتھ پسر پر

اس منظر نامے میں حلقۂ نگاہ عون و محمد، حضرت قاسمؑ، عبداللہ بن حسنؑ، حضرت عباسؑ، حضرت علی اکبرؑ کی لاشوں پر سے ہوتا ہوا امام حسینؑ اور علی اصغر کی لاشوں تک پہنچا ہے۔ یہ سب مرثیوں کے معروف کردار ہیں لیکن انیسؔ ان میں سے کسی کا نام نہیں لیتے اور ایک اجنبی کی آنکھ سے سب کو دیکھ رہے ہیں۔ اس تجاہل نے منظر نامے کی تاثیر کے ساتھ اس کے سکوت و جمود میں بھی اضافہ کر دیا ہے۔

متحرک منظر ناموں میں انیسؔ کے کچھ اور جوہر کھلتے ہیں۔ جنبش اور رفتار کی پیکر تراشی میں انیسؔ کو خصوصی مہارت حاصل ہے اور یہ مہارت ان کے منظر ناموں کے تحرک میں خوب صرف ہوئی ہے۔ اس تحرک کی بھی کئی صورتیں ہیں۔ ایک صورت ارتقائی تحرک کی ہے جس میں منظر نامہ دھندلے نقوش سے شروع ہو کر رفتہ رفتہ اُجاگر ہوتا اور مکمل شکل میں سامنے آتا ہے۔ اس کی بہترین مثال وہ بند ہے جس میں عمرِ سعد کے لشکر کی کربلا میں آمد دکھائی گئی ہے:

یہ ذکر تھا کہ دور سے ظاہر ہوئے نشاں　　　اُمڈا زمیں پہ ظلم کا دریائے بے کراں
موجوں کی طرح سب تھیں صفیں پیش و پس رواں　　　لہراتے تھے ہوا سے عَلم مثلِ بادباں
ہلتا تھا دشتِ کیں دہل اس طرح بجتے تھے
باجوں کا تھا یہ شور کہ بادل گرجتے تھے

آپ نے منظرنامے کو مرحلہ بہ مرحلہ روشن ہوتے دیکھا؟ اوّل اوّل خطِ افقی پر فوج کے صرف نشان نظر آرہے ہیں۔ اس لیے کہ وہ سب سے زیادہ بلند ہوتے ہیں۔

دوسرے مصرعے (امڈا زمیں پہ ظلم کا دریائے بے کراں) میں آگے بڑھتے ہوئے لشکر کی کثرتِ تعداد ظاہر ہوتی ہے، وہ اس طرح کہ یہ تو دکھائی دے رہا ہے کہ ایک بہت بڑا ہجوم بڑھتا چلا آرہا ہے لیکن اس کا پچھلا سرا کہاں ہے، اس کا پتا نہیں چلتا۔

تیسرے مصرعے (موجوں کی طرح سب تھیں صفیں پیش و پس رواں) میں لشکر کچھ اور قریب آتا ہے اور اب یہ ایک غیر واضح ہجوم کے بجائے منظم صورت میں نظر آتا ہے کہ اس کی صفیں ایک کے پیچھے ایک آگے بڑھ رہی ہیں۔

چوتھے مصرعے (لہراتے تھے ہوا سے علم مثلِ بادباں) میں لشکر اور نزدیک آجاتا ہے۔ پہلے مصرعے میں جو بلند نشان نظر آئے تھے اب صاف دکھائی دے رہا ہے کہ وہ علم ہیں اور ہوا سے لہرا رہے ہیں۔

ان چار مصرعوں تک لشکر صرف باصرے کی زد میں ہے اس لیے کہ باصرے کا دائرہ عمل حواس میں سب سے زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ مگر پانچویں مصرعے (ہلتا تھا دشتِ کیں دہل اس طرح بجتے تھے) کے ساتھ لشکر اور آگے بڑھ کر سامعے کی حد میں داخل ہوتا ہے اور سب سے پہلے نقاروں کی آواز سنائی دیتی ہے، اس لیے کہ نقارے کی دھمک بہت دور تک جاتی ہے۔

چھٹے مصرعے (باجوں کا تھا یہ شور کہ بادل گرجتے تھے) میں لشکر اس قدر قریب

آگیا ہے کہ نقاروں کے علاوہ دوسرے جنگی باجوں کا بھی شور سنائی دے رہا ہے۔ اس طرح ایک ہی بند کے اندر وہ منظر نامہ جو محض دور پر اٹھی ہوئی لکیروں سے شروع ہوا تھا، بیت تک پہنچتے پہنچتے میدان پر چھائے ہوئے لشکر کی صورت میں گونج رہا ہے۔

اسی سے ملحق دوسرا منظر نامہ شروع ہوتا ہے جو دراصل اسی منظر نامے کی توسیع ہے۔ میدان میں آ پہنچنے کے بعد لشکر کی مزید تفصیل سامنے آتی ہے۔ رومی اور شامی سپاہیوں کے دستے پہچان میں آتے ہیں، پھر ان کی شکلیں، قد و قامت، یہاں تک کہ ابروؤں کے بل بھی نظر آنے لگتے ہیں اور پھر عمر سعد کی آمد آمد کی تمہید قائم ہوتی ہے؛

جنگی وہ رومیوں کے پرے شامیوں کے دل   خوفِ خدا نہ جن کو نہ اندیشۂ اجل
مکّار و اہلِ نار و دغا باز و پُر دغل   شکلیں مہیب دیو سے قد ابروؤں پہ بل
بد خواہِ خاندانِ رسالت پناہ تھے
ایسے جلے ہوئے تھے کہ چہرے سیاہ تھے

تلواریں کھینچے بڑھ کے جمے اک طرف سوار   غل ہو گیا سلامی کے باجوں کا ایک بار
ڈنکے کی دم بہ دم تھی صدا آسماں کے پار   آگے بڑھے چلو یہ نقیبوں کی تھی پکار
گھوڑوں پہ گرد و پیش رئیسانِ شام تھے
زریں کمر جلو میں کئی سو غلام تھے

متحرک منظر نامے کی ایک اور شکل یہ ہے کہ کسی واقعے کے متفرق اجزا کو یکے بعد دیگرے سامنے لا کر عمل سے بھرپور صورت حال پیش کی جائے۔ اس طرح کے منظر ناموں میں حلقۂ نگاہ کسی ایک جگہ ٹھہر کر صورت حال کا احاطہ نہیں کرتا بلکہ مقتضائے واقعات کے لحاظ سے اپنا مرکز بدلتا رہتا ہے۔ یعنی ایک طرف صورت حال متغیر رہتی ہے، دوسری طرف حلقۂ نگاہ بھی متحرک رہتا ہے۔ اس طرح منظر نامے میں دو گونہ تحرک پیدا ہو جاتا ہے اس کی

عمدہ مثالیں امام حسینؑ اور ان کے اعزا کی شہادتوں کے منظر ناموں میں ملتی ہیں۔ ایک منظر نامہ دیکھیے جس میں امام حسینؑ کی شہادت دکھائی گئی ہے۔ منظر نامے پر کبھی مقتل اور کبھی خیمۂ حسینی کی صورت حال ابھرتی ہے۔ انیسؔ تیزی کے ساتھ واقعات کے مختلف اجزا کو سامنے لاتے اور ہٹاتے چلے جا رہے ہیں۔ حلقۂ نگاہ کو کسی ایک مرکز پر قرار نہیں ہے۔ تیزی سے بدلتے ہوئے ان اجزا نے پورے منظر نامے میں ایک اضطراب کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ انیسؔ نے ان اجزا کے انتخاب اور ترتیب کی صورت یہ رکھی ہے:

۱۔ مقتل: امامؑ زخموں سے نڈھال ہو کر گھوڑے سے گرتے ہیں۔

۲۔ سنبھل کر اٹھتے ہیں۔

۳۔ سنان ابن انس آپ کے سینے پر نیزہ مارتا ہے۔

۴۔ اور ۵۔ نیزہ امامؑ کی پشت کو توڑ کر باہر آتا ہے اور اسی لمحے خیمۂ حسینی حلقۂ نگاہ میں آجاتا ہے۔ حضرت زینبؑ کھلے سر خیمے سے باہر نکلتی دکھائی دیتی ہیں۔

۶۔ مقتل: سنان اپنا نیزہ امامؑ کے سینے سے کھینچتا ہے۔

۷۔ امام سجدے میں گر جاتے ہیں۔

۸۔ شمر خنجر تیز کرتا ہوا آگے بڑھ رہا ہے۔

۹۔ اور ۱۰۔ آسمان ہلنے لگتا ہے، زمین لرز جاتی ہے۔

۱۱۔ شمر امام کے سینے پر زانو ٹیک کر خنجر ان کے گلے پر رکھ رہا ہے۔

۱۲۔ خیمہ: حضرت زینبؑ ہاتھوں سے منھ ڈھانپ کر چلّاتی ہیں۔

۱۳۔ اور ۱۴۔ مقتل: خنجر چل جاتا ہے۔ امام تکبیر کہتے ہیں۔

۱۵۔ خیمہ: حضرت زینبؑ بے ہوش ہو کر گرتی ہیں۔

۱۶۔ اور ۱۷۔ حضرت زینبؑ ہوش میں آکر آنکھیں کھولتی ہیں اور پورے منظرنامے میں ابتری پھیل جاتی ہے۔

۱۸۔ خیمہ: حضرت زینبؑ سر اٹھاتی ہیں۔

۱۹۔ مقتل: امام حسینؑ کا سر نوکِ سناں پر بلند ہے۔

ان اُنیس اجزا کی ترتیب سے منظرنامے کی گرفت، قوت اور تحرک کا اندازہ ہوتا ہے لیکن یہ اندازہ نہیں ہوتا کہ یہ سارے اجزا انیسؔ نے صرف تین بندوں میں سمو دیے ہوں گے۔ وہ تین بندوں کا منظرنامہ یہ ہے:

نہ رہا جب کہ ٹھہرنے کا فرس پر یارا　　گر پڑا خاک پہ وہ عرشِ خدا کا تارا
غش سے کچھ دیر میں اٹھا جو علیؑ کا پیارا　　نیزہ سینے پہ سنان ابنِ انس نے مارا
واں تو نیزے سے انی پشت سے باہر نکلی
یاں بہن خیمے کی ڈیوڑھی سے کھلے سر نکلی

کھینچ کر سینے سے نیزہ جو بڑھا دشمنِ دیں　　جھک کے حضرت نے رکھی خاک پہ سجدے میں جبیں
تیز کرتا ہوا خنجر کو بڑھا شمرِ لعیں　　آسماں ہل گئے تھرا گئی مقتل کی زمیں
کیا کہوں تیغ کو کس طرح گلے پر رکھا
پاؤں قرآں پہ رکھا حلق پہ خنجر رکھا

ڈھانپ کر ہاتھوں سے منھ بنتِ علیؑ چلائی　　ذبح ہوتے ہو مرے سامنے ہے ہے بھائی
ضرب اوّل تھی کہ تکبیر کی آواز آئی　　گر پڑی خاک پہ غش کھا کے علیؑ کی جائی
آنکھ کھولی تھی کہ ہنگامۂ محشر دیکھا
سر اٹھایا تو سرِ شہ کو سناں پر دیکھا

میر انیسؔ کے متحرک منظرناموں کی ایک اہم خصوصیت ان منظرناموں کے تحرک کی رفتار ہے جس کو وہ منظرناموں کے محل کے اعتبار سے حیرت انگیز طور پر گھٹا بڑھا

سکتے ہیں۔ شعر کی مروجہ بحروں میں بجائے خود بعض بحریں سبک اور تیز رفتار ہیں اور بعض مقابلتاً بوجھل اور سست رفتار ہیں۔ میر انیسؔ کے مرثیے دونوں طرح کی بحروں میں ہیں لیکن انیسؔ کے ہاتھ میں آکر کبھی کبھی ان بحروں کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ الفاظ کی نشست سے کسی بھی بحر کی رفتار اپنی مرضی کے مطابق تیز یا سست کر سکتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ بحر کی رفتار اُن کے منظر ناموں کے تحرک میں معاون تو اکثر ہوتی ہے مگر مخل کبھی نہیں ہوتی۔ یہ منظر نامہ دیکھیے :

کرتا تھا سائیں سائیں وہ صحرائے لق ودق　　　تھے بی بیوں کے صورتِ مہتاب رنگ فق
دم گھٹتے تھے اندھیرے سے بچوں کو تھا قلق　　　آواز سے درندوں کی ہوتے تھے سینے شق
مائیں انھیں سُلاتی تھیں منھ ڈھانپ ڈھانپ کے
سینوں سے لپٹے جاتے تھے وہ کانپ کانپ کے

بحر کی رفتار سُست ہے اور منظر نامے کے تحرک کی رفتار اس سے ہم آہنگ ہے، لیکن اسی بحر کی رفتار حضرت عباسؑ کے جہاد کے اس منظر نامے میں بہت تیز ہو جاتی ہے :

تھا فوجِ قاہرہ میں تلاطم کہ الحذر　　　تھیں موج کی طرح سے اِدھر کی صفیں اُدھر
چکر میں تھی سپاہ کہ گردش میں تھا بھنور　　　پانی میں تھے نہنگ اُبھرتے نہ تھے مگر
فوجیں فقط نہ بھاگی تھیں منھ موڑ موڑ کے
دریا بھی ہٹ گیا تھا کنارے کو چھوڑ کے

پہلا بند کربلا کی رات کا منظر نامہ ہے۔ رات ہی کا ایک اور منظر نامہ دیکھیے جس میں تحرک پیدا کرنے کے لیے انیسؔ نے ہوا کے عنصر اور بحر کی رفتار سے پورا فائدہ اُٹھایا ہے :

تھا خانۂ غم خیمۂ شاہنشہِ والا　　　آندھی یہ پریشاں تھی کہ دل تھے تہ و بالا
مشعل نہ ٹھہرتی تھی نہ شمعوں کا اُجالا　　　خیمہ بھی اندھیرے میں نظر آتا تھا کالا
خاک اڑتی تھی منھ پر حرمِ شیرِ خدا کے
تھا چیں بہ جبیں فرش بھی جھونکوں سے ہوا کے

متحرک منظر نامے کی غیر معمولی مثال مرثیہ "جب آمدِ سردارِ دو عالم ہوئی رن میں" کے اس محل پر ملتی ہے جہاں فوجِ یزید کا ایک سپاہی امام حسینؑ کی پیاس پر طعنہ زنی کرتا ہے اور امام حسین اسے بد دعا دیتے ہیں جس کے نتیجے میں اس پر پیاس کا غلبہ ہوتا ہے اور پانی پینے کے باوجود اس کی تشنگی کم نہیں ہوتی، یہاں تک کہ وہ پیاسا تڑپتا ہوا مرجاتا ہے۔ منظر نامہ یہ ہے:

اک آگ کلیجے میں لگا دی تھی قضا نے
دی تھی جو دُعا بد اسے شاہِ دوسرا نے
جلتا ہوا گھر جاتے ہیں جس طرح بجھانے
سقّوں کے پرے کھولے تھے مشکوں کے دہانے
چلّاتا تھا وہ پیاس مری آہ بجھاؤ
اب خانۂ تن جلتا ہے للّٰہ بجھاؤ

ساحل پہ گرا جاکے زباں منھ سے نکالے
تھے پیاس کی گرمی سے زبس جان کے لالے
جب پانی پیا حلق میں سو پڑ گئے چھالے
غیرت سے کھڑے کانپتے تھے دیکھنے والے
ہر موج کا خم اس کے لیے ناگ ہوا تھا
پانی کا بھی اس وقت مزاج آگ ہوا تھا

موجوں کے طمانچوں سے ہوا جاتا تھا منھ لال
آنکھوں کو نکالے تھے حبابوں کا یہ تھا حال
مچھلی سا تڑپتا تھا کنارے وہ بد افعال
دریا اسے بڑھ بڑھ کے کیے دیتا تھا پامال
جھکتا تھا جو پینے کو تو ہٹ جاتا تھا پانی
بڑھتا تھا وہ سفاک تو گھٹ جاتا تھا پانی

آخری بند میں منظر نامہ وحشت خیز حد تک متحرک ہو جاتا ہے۔ کنارے تڑپتا ہوا سپاہی بلبلے چھوڑتے ہوئے پانی کے تھپیڑے کھا رہا ہے، کبھی پانی کی طرف لپکتا ہے۔ کبھی پانی پر جھکا پڑتا ہے۔ اور دریا ہے کہ اسے کچلے بھی ڈال رہا ہے اور اس سے رم بھی کر رہا ہے کبھی اس پر چڑھا چلا آرہا ہے، کبھی پیچھے ہٹا جارہا ہے، اس کی ابال کھاتی ہوئی

سطح کبھی بلند ہوتی ہے، کبھی نیچی ہو جاتی ہے۔ یوں یہ ایک متلاطم دریا کی تصویر ہوتی لیکن دریا اور سپاہی کے متقابل تحرک نے دریا کو ایک زندہ ہیبت بنا دیا ہے۔

میر انیسؔ کے منظر ناموں میں تحرک کی سست اور تیز رفتار کا اندازہ اوپر کی مثالوں سے ہو جاتا ہے، لیکن کہیں کہیں انیسؔ ایک ہی منظر نامے میں دونوں کیفیتیں اتار دیتے ہیں۔ ان کا مشہور مرثیہ " آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے،، ایک منظر نامے ہی سے شروع ہوتا ہے۔ یہ منظر نامہ تحرک کی تیز رفتاری اور سست روی کے ادغام کی عجیب و غریب مثال ہے۔ منظر نامے کی صورتِ حال یہ ہے کہ امام حسینؑ سخت جنگ کرنے کے بعد بری طرح زخمی ہو چکے ہیں اور ان کی طاقت زائل ہو رہی ہے۔ انھوں نے ابھی لڑائی سے ہاتھ نہیں روکا ہے لیکن ان کے شیرانہ حملے ختم ہو چکے ہیں اور وہ دفاعی جنگ لڑ رہے ہیں، مگر دونوں ہاتھ بے کار ہونے کے بعد یہ دفاعی جنگ بھی ختم ہوتی ہے اور اب امام پوری فوج کے حربوں کا نشانہ بنتے ہوئے آہستہ آہستہ شہادت کی منزل کی طرف بڑھ رہے ہیں۔ وہ منظر نامے کا مرکز ہیں اور حلقۂ نگاہ ان کے ساتھ ساتھ چل رہا ہے اس لیے منظر نامے کا مجموعی تاثر سست رفتاری کا ہے لیکن ان پر دشمنوں کے حملے اب تیز تر ہیں اور جب وہ بھی حلقۂ نگاہ میں آجاتے ہیں تو منظر نامے کی سست رفتار کے متوازی ایک تیز رفتار کی لہر سی پیدا ہو کر غائب ہو جاتی ہے۔ منظر نامے کی یہ صورتِ حال خود امام حسینؑ کی کیفیت کے عین مطابق ہے جو اپنے آخری وقت میں بار بار سنبھالا لے رہے ہیں۔ منظر نامہ یہ ہے:

آج شبیر پہ کیا عالمِ تنہائی ہے — ظلم کی چاند پہ زہرا کے گھٹا چھائی ہے
اس طرف لشکرِ اعدا میں صف آرائی ہے — یاں نہ بیٹا نہ بھتیجا نہ کوئی بھائی ہے

برچھیاں کھاتے چلے جاتے ہیں تلواروں میں
مار لو پیاسے کو ہے شور ستم گاروں میں

زخمی بازو ہیں کمر خم ہے بدن میں نہیں تاب — ڈگمگاتے ہیں نکل جاتی ہے قدموں سے رکاب

پیاس کا غلبہ ہے لب خشک ہیں آنکھیں ہیں پرآب   تیغ سے دیتے ہیں ہر وار کا اعدا کو جواب
شدت ضعف میں جس جا پہ ٹھہر جاتے ہیں
سیکڑوں تیرِ ستم تن سے گزر جاتے ہیں

گیسو آلودۂ خوں لپٹے ہیں رخساروں سے   شانے کٹ کٹ کے لٹک آئے ہیں تلواروں سے
تیر پیوست ہیں خوں بہتا ہے سوفاروں سے   لاکھ آفت میں ہے اک جان ستمگاروں سے
فکر ہے سجدۂ معبود میں سر دینے کی
وار سے تیغوں کے فرصت نہیں دم لینے کی

خوں سے تر پیچ عمامے کے ہیں سر زخمی ہے   ہے جبیں چاند سی پُر نور مگر زخمی ہے
سینہ سب برچھیوں سے تا بہ کمر زخمی ہے   تیرِ بیداد سے دل زخمی جگر زخمی ہے
ضربِ شمشیر سے بے کار ہیں بازو دونوں
ظلم کے تیروں سے مجروح ہیں پہلو دونوں

برچھی آکر کوئی پہلو میں لگا جاتا ہے   مارتا ہے کوئی نیزہ تو غش آجاتا ہے
بڑھتے ہیں زخم بدن زور گھٹا جاتا ہے   بند آنکھیں ہیں سرِ پاک جھکا جاتا ہے
گِرد زہرا و علیؑ گریہ کناں پھرتے ہیں
غُل ہے گھوڑے سے امامِ دوجہاں گرتے ہیں

گرتے ہیں قطرۂ خوں زخمِ جبیں سے پیہم   دستِ مجروح سے کھنچ سکتے نہیں تیرِ ستم
فکر ہے بخششِ امت کی کچھ اپنا نہیں غم   کرتے ہیں شکرِ خدا خشک زباں سے ہر دم
ہے عبا تیروں سے غربال قبا گلگوں ہے
ہونٹ یاقوت سے زخمی ہیں بدن پُرخوں ہے

زیں سے ہوتا ہے جُدا دوشِ محمد کا مکیں   چمنِ فاطمہؑ کا سرو ہے مائل بہ زمیں
برچھیاں گرد ہیں اور بیچ میں ہیں سرورِ دیں   ہے یہ نزدیک گرے مہرِ نبوت کا نگیں

پاؤں ہر بار رکابوں سے نکل جاتے ہیں
یا علیؑ کہتی ہے زینبؑ تو سنبھل جاتے ہیں

لاکھوں تلواریں ہیں اور ایک تنِ اطہر ہے | ایک مظلوم ہے اور ظالموں کا لشکر ہے
سینکڑوں خنجرِ فولاد ہیں اور اک سر ہے | نہ کوئی یار نہ ہمدم نہ کوئی یاور ہے
باگ گھوڑے کی لٹکتی ہے اٹھا سکتے نہیں
سامنے اہلِ حرم روتے ہیں جا سکتے نہیں

"آج شبیرؑ پہ کیا عالمِ تنہائی ہے" کے منظر نامے کی ترتیب پر غور کرنے سے چند اور چیزیں سامنے آتی ہیں۔ پہلے بند کی بیت کا پہلا مصرع ہے "برچھیاں کھاتے چلے جاتے ہیں تلواروں میں" دوسرے بند کا چوتھا مصرع ہے "تیغ سے دیتے ہیں ہر وار کا اعدا کو جواب" یعنی امام حسین کے ہاتھ میں جب تک تلوار چلانے کی سکت ہے وہ فوجِ مخالف کی سمت بڑھتے چلے جا رہے ہیں۔ پھر تیسرے اور چوتھے بند میں یہ مصرعے سامنے آتے ہیں: "شانے کٹ کٹ کے سن آئے ہیں تلواروں سے" اور "ضربِ شمشیر سے بے کار ہیں بازو دونوں" یعنی اب امامؑ کے ہاتھ اٹھانے کے قابل نہیں رہے۔ پانچویں بند کے مصرعے "دستِ مجروح سے کھینچ سکتے نہیں تیرِ ستم" پر آکر ہاتھوں کی رہی سہی قوت بھی جواب دے جاتی ہے، اور اب آخر میں یہ مصرع آتا ہے:

سامنے اہلِ حرم روتے ہیں، جا سکتے نہیں

یعنی منظر نامے کے شروع میں امام حسینؑ فوجِ مخالف کی جانب بڑھ رہے تھے لیکن آخر میں ان کا رُخ اس کی مخالف سمت اپنی خیمہ گاہ کی جانب ہے جہاں اہلِ حرم ان کے سامنے ہیں اور یہ صورت ان کے ہاتھ بے کار ہو جانے کے بعد پیدا ہوئی ہے۔ اس طرح منظر نامے کا وہ جُز بھی سامنے آجاتا ہے جسے میر انیس نے بیان میں ترک کر دیا ہے کہ جب امام تلوار چلانے سے معذور ہو جاتے ہیں تو دشمنوں کا ریلا ان کو کسی ایک سمت سیدھا بڑھنے نہیں دیتا اور

ان کی حالت طوفان میں گھری ہوئی اس کشتی کی طرح ہے جس کا رُخ موجوں کے تھپیڑوں سے کبھی منجدھار کی طرف ہو جاتا ہے، کبھی ساحل کی طرف۔ انیسؔ اپنے منظر ناموں میں یہ کرشمے جزئیات کے انتخاب اور متفرق اجزا کے ترک و اختیار سے پیدا کرتے ہیں۔

الفاظ کا خلّاقانہ استعمال میر انیسؔ کی شاعری کے بنیادی عناصر میں شامل ہے۔ ابھی تک جو منظر نامے پیش کیے گئے ہیں ان سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ صورتِ حال کو زیادہ سے زیادہ واضح کرنے اور پُر اثر بنانے میں انیسؔ کے انتخابِ الفاظ کا کتنا حصّہ ہے اور وہ الفاظ کے صوتی آہنگ سے آواز، رفتار اور تحرک کا تاثر دینے اور حسبِ موقع فضا پیدا کرنے پر کیسی قدرت رکھتے ہیں۔ مزید وضاحت کے لیے ایک ایک بند کے دو منظر نامے اور پیش کیے جاتے ہیں؛

امام حسینؑ کا قافلہ گرمی کے موسم میں دشوار گزار راستوں پر سفر کر رہا ہے؛

وہ گرمیوں کے دن وہ پہاڑوں کی راہ سخت　　پانی نہ منزلوں　نہ کہیں سایۂ درخت
ڈوبے ہوئے پسینے میں ہیں غازیوں کے رخت　　سنولا گئے ہیں رنگِ جوانانِ نیک بخت
راکب عبائیں چاند سے چہروں پہ ڈالے ہیں
تو سنے ہوئے سمند زبانیں نکالے ہیں

قافیے کے کرخت الفاظ (سخت، درخت، رخت، بخت) بند کی رفتار میں رکاوٹ پیدا کر کے سفر کی سختیوں کی تصویر کھینچ رہے ہیں۔

میدان کربلا میں فوجِ مخالف جنگ کا باب کھول دیتی ہے:

یک بہ یک طبل بجا فوج میں گرجے بادل　　کوہ تھرّائے زمیں ہل گئی گونجا جنگل
پھول ڈھالوں کے چمکنے لگے تلواروں کے پھل　　مرنے والوں کو نظر آنے لگی شکلِ اجل
واں کے چاؤش بڑھانے لگے دل لشکر کا
فوجِ اسلام میں نعرہ ہوا یا حیدر کا

منظر نامے میں تحرک اور صوت و صدا کی قوت ظاہر ہے۔ یہ گونجتی اور ہلتی ہوئی فضا ایسے الفاظ کے انتخاب سے پیدا ہوئی ہے جن میں ج، ر، ک، گ اور ل کی آوازیں پے در پے آتی ہیں اور شمار کیے بغیر یقین آنا مشکل ہے کہ اس ایک بند میں یہ آوازیں اکیاون بار استعمال ہوئی ہیں۔ اس سے ملتا جلتا ذیل کا منظر نامہ بھی ہے جس میں یہی آوازیں اکتالیس بار آئی ہیں:

ناگاہ کوس حرب بجا فوج میں اُدھر   شورِ دہل سے آگئے جنبش میں بام و در
گرجا جو طبل رعد پکارا کہ الحذر   قرنا کے غل نے کر دیا گوشِ سپہر کر
ڈھالوں کا ابر اٹھا کہ زمیں تیرہ ہوگئی
تیغوں کی بجلیوں سے نظر خیرہ ہوگئی

انیس کے منظر ناموں کی ڈرامائی اور محاکاتی پیش کش کا راز بھی بیشتر اسی استعمالِ الفاظ میں مضمر ہے۔ وہ معمولی الفاظ کے خلاقانہ استعمال سے منظر نامے میں جان ڈال دیتے ہیں۔ اس کی ایک مثال مرثیہ "اے مومنو کیا صادق الاقرار تھے شبیرؑ" میں ملتی ہے۔ شہادتِ امام حسینؑ کے بعد فوجِ یزید ان کے اہل حرم کو اسیر کر کے لاتے ہوئے شیریں کے قلعے کے نزدیک پڑاؤ ڈالتی ہے۔ شیریں جو ایک زمانے میں امام حسینؑ کی کنیز رہ چکی ہے یہ سمجھ کر کہ شاید امام حسینؑ اپنی فوج کے ساتھ تشریف لائے ہیں ان کی اور اہل حرم کی میزبانی کا شرف حاصل کرنے کے لیے اپنے شوہر کو فوج کے پاس بھیجتی ہے۔ خود اس نے اپنے شوہر کے سامنے امام حسینؑ کے لشکر کا یہ منظر نامہ پیش کیا ہے:

پہچانیے ہے لشکر کا نشاں اور یہ آثار   آگے علمِ سبز لیے ہوگا علم دار
ہوئیں گے عزیز و رفقا گھوڑوں پہ اسوار   اور بیچ میں ہوگا خلفِ حیدرِ کرار
ملبوسِ رسولِ عربی ہوئے گا بر میں
تیغِ اسد اللہ لگی ہوگی کمر میں

ناموس کی کچھ فاصلے سے ہوگی سواری   آوے گی نظر حضرتِ زینبؑ کی عماری

ہودج میں سوار آئے گی شہزادی ہماری — اور محملوں میں ہوئیں گی شہزادیاں ساری
آگے یہ نقیبوں کا سخن ہوئے گا سب سے
خاموش چلے جاؤ تفاوت سے ادب سے

لیکن جب شیریں کا شوہر فوج والوں کے پاس آکر ان سے امام حسینؑ کا پتا دریافت کرتا ہے تو وہ اسے بتاتے ہیں کہ ہم ان کو کربلا میں شہید کرکے آرہے ہیں ۔ اس کے بعد فوج والوں کی گفتگو سے جو منظر نامہ بنتا ہے وہ صرف ایک لفظ ''وہ'' کی تکرار پر قائم کیا گیا ہے؛

کرلائے ہیں ناموسِ محمدؐ کو گرفتار — ہے قید میں حضرت کا پسر عابدِ بیمار
دفن ان کو کیا یاں کے جو مارے گئے سردار — بے سر ہے پڑی دشت میں لاشِ شہِ ابرار
بند آنکھیں ہیں لب خشک ہیں منھ خوں سے بھرے ہیں
وہ دیکھ لے سر نیزوں کی نوکوں پہ دھرے ہیں

سیدانیاں بیٹھی ہیں وہ چہروں پہ ملے خاک — زینبؑ ہے وہی، ماتمی پہنے ہوئے پوشاک
وہ بالوں سے بے کس ہے گریبان کیے چاک — بیٹھی ہے وہ کلثوم، بہن شاہ کی غم ناک
کبرا ہے وہ، زانو پہ جھکائے ہوئے سر کو
وہ بالی سکینہ ہے جو روتی ہے پدر کو

شیفتہ نے جب انیس کے مرثیے کے ایک مصرعے ''آج شبیرؑ پہ کیا عالمِ تنہائی ہے'' کو بجائے خود ایک مرثیہ قرار دیا تھا تو وہ اس مرثیے کے بقیہ اجزا کو مسترد نہیں کررہے تھے بلکہ اس مصرعے کے اظہارِ تاثر کی داد دے رہے تھے ۔ اسی اظہارِ تاثر سے یہ مصرع ذہن کو واقعات کی صورتِ حال کی طرف منتقل ہونے کی تحریک دیتا ہے ۔ لیکن میر انیس کے منظر نامے خود صورتِ حال کو پیش کر دیتے ہیں ۔ ان منظر ناموں سے بیانیہ شاعری پر میر انیس

کی دسترس اور ان کی مشاہدے اور اظہار کی قوت مسلّم ہو جاتی ہے۔ مگر یہاں آکر تھوڑی سی الجھن پیدا ہو جاتی ہے۔ شاعری میں بالواسطہ اظہار کو براہ راست اظہار پر برتری حاصل ہے، میر انیسؔ بالواسطہ اظہار پر کامل قدرت رکھتے ہیں، لیکن ان کے منظرنامے بالعموم صورتِ حال کا براہ راست اظہار کرتے ہیں۔ شاعری میں استعارہ نفس الامر پر فوقیت رکھتا ہے ۔ انیسؔ کے مرثیے استعاروں کا خزانہ ہیں، لیکن ان کے منظرناموں میں استعارے کا عمل دخل کم اور نفس الامر کا بیان بہت زیادہ نظر آتا ہے۔ تو کیا یہ منظرنامے انیسؔ کی کمتر درجے کی شاعری کا نمونہ پیش کرتے ہیں ؟

اِس سوال کا منطقی جواب اثبات میں ہونا چاہیے، لیکن خود یہ منظرنامے اس کا جواب شدّ و مد کے ساتھ نفی میں دیتے ہیں اور اُن پر ایک نظر ڈالتے ہی محسوس ہونے لگتا ہے کہ یہ محض بیانیہ شاعری نہیں ہے۔ عام داستانی منظر نگاری کے خلاف انیس اپنے منظرناموں میں ایک انسانی روح پھونک دیتے ہیں۔ یہی وہ منتر ہے جس سے انیسؔ مجسّم کو مجرّد اور مجرّد کو مجسّم کر دیتے ہیں۔ غیرانسانی بلکہ بے جان عناصر کو بھی انیسؔ کے منظرناموں میں آکر نفسِ ناطقہ مل جاتا ہے۔ مچھلیاں اور دوسرے آبی جانور، گھوڑے اور دوسرے چوپائے، شیر اور دوسرے درندے اور پرندے انیسؔ کے منظرناموں میں اضطراب، غم، دہشت اور تعظیم کے پیکر بن جاتے ہیں۔ پانی کا تموج، دھوپ کی حدت، خاک کا اڑنا، ہوا کا چلنا، آگ کا بھڑکنا محض مظاہرِ فطرت نہیں ہیں بلکہ ہمدردانہ یا معاندانہ رویہ رکھتے ہیں۔ اسی لیے انیسؔ کے منظرناموں میں انسانی اور غیرانسانی، جان دار اور بے جان عناصر یک جان ہو جاتے ہیں اور انیسؔ ان کو ایک دوسرے سے تقویت دیتے ہیں۔ جب یہ عناصر مل کر انیسؔ کے کسی منظرنامے کی تشکیل کرتے ہیں تو منظرنامہ خواہ جامد ہو خواہ متحرک، ہمیں کچھ اور بھی بتانے کے لیے بے چین سا ہونے لگتا ہے۔ یہی بے چینی منظرنامے کی انسانی روح ہے اور اسی روح سے انیسؔ اپنے منظرنامے کی صورت کو معنی اور ظاہر کو باطن کا آئینہ بنا دیتے ہیں۔ شروع میں کہا گیا تھا کہ

انیس اپنے منظر ناموں میں بالعموم براہ راست وہی بتاتے ہیں جو انھیں دکھانا ہوتا ہے۔ لیکن خود یہ منظر نامے دکھاتے جتنا ہیں بتاتے اس سے کہیں زیادہ ہیں۔ یہ انیسؔ کے منظر ناموں کی بنیادی خصوصیت ہے اور یہی خصوصیت استعارے اور شعری پیکر کی بھی ہے۔

بیان میں فلم کی ٹکنیک، جسے ایک اسلوب کی حیثیت سے مغربی ناول نگاروں نے بیسویں صدی میں اختیار کیا، انیسؔ کے منظر ناموں میں اس کثرت سے نظر آتی ہے کہ اس کے لیے الگ سے مثالیں دینے کی ضرورت نہیں۔ ہم جا بجا دیکھتے ہیں کہ ان منظر ناموں میں حلقۂ نگاہ کیمرے کے فوکس کا کام کر رہا ہے اور ان اجزا کو چُن لیتا ہے جن سے ترکیب پاکر صورتِ حال کسی مخصوص تاثر کی طرف رہ نمائی کرنے لگتی ہے۔

انیسؔ کا ہر منظر نامہ ایک طلسمی شیشہ ہے جو محض نفس الامر کی باز آفرینی تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کا اصل عمل تاثر آفرینی ہے۔ یہ تاثر انیسؔ صورتِ حال پر اپنی گرفت سے پیدا کرتے ہیں۔ لیکن کسی صورتِ حال کو مکمل طور پر گرفت میں لانے کے لیے انیسؔ اُسے پوری تفصیل اور زیادہ سے زیادہ توضیح کے ساتھ الفاظ میں منتقل نہیں کرتے۔ وہ جزئیات کے انتخاب و ترتیب اور ردّ و قبول کا ایسا نظام قائم کرتے ہیں کہ ان کے مرثیے کی فضا منظر نامے میں مجسم ہو جاتی ہے۔ اس طرح انیسؔ کا منظر نامہ کسی صورتِ حال کی عکاسی کرتے کرتے غیر محسوس طور پر ایک بہت بڑے استعارے میں بدل جاتا ہے اور ہم اس استعارے میں وہ بھی دیکھنے لگتے ہیں جو انیسؔ نے منظر نامے میں نہیں دکھایا ہے۔ صحرائے کربلا میں پڑی ہوئی خون آلود لاشوں کا خاموش منظر نامہ ایک خوں ریز مگر المناک جنگ اور اس جنگ کے فریقوں میں ایک کی مظلومی اور دوسرے کی سفاکی کا استعارہ بن جاتا ہے اس لیے کہ منظر نامے میں تیر سے چھدی ہوئی ایک ننھی سی لاش بھی شامل ہے۔ جب ہمارے سامنے یہ منظر نامہ آتا ہے کہ فتح کا جشن مناتے ہوئے دشمنوں کے حلقے میں سید سجّادؑ اپنے گھرانے کی عفت مآب خواتین کے اونٹوں کی رسّی تھامے زنجیروں میں جکڑے ہوئے پا پیادہ چل رہے ہیں

اور ہم دیکھتے ہیں کہ اس عالم میں انھوں نے

مڑ کر کبھی زینبؑ کے رُخِ پاک کو دیکھا
بیڑی کبھی دیکھی کبھی افلاک کو دیکھا

تو ہم خود کو منظر نامے کی بجائے ایک ایسے استعارے سے دوچار پاتے ہیں جس کے ارتعاش میں کبھی مجبوری اور بے کسی کا اضطراب گھُٹتا محسوس ہوتا ہے، کبھی غدار زمانہ کروٹیں لیتا نظر آتا ہے اور کبھی ایک صابر و شاکر انسان کی خاموش فریاد سنائی دیتی ہے۔ ہمارے سامنے امام حسینؑ کی شہادت سے کچھ پہلے کا یہ پُراسرار منظر نامہ آتا ہے:

وہ لوں، وہ آفتاب کی تابندگی، وہ بن   جھیلوں میں شیر ہانپتے تھے، دشت میں ہرن
رونے کی چار سو تھی صدا، بولتا تھا رن   غُل تھا خدا پرستوں کے لاشے ہیں بے کفن
آندھی میں خاک اُڑتی تھی گھوڑوں کی گشت سے
آواز ہائے ہائے کی آتی تھی دشت سے

تو ہمیں یہ بھی دکھائی دینے لگتا ہے کہ لُو سے جلتے اور دھوپ میں تپتے ہوئے اُس صحرا میں کیا ہو چکا ہے، اور یہ بھی کہ کیا ہونے والا ہے۔ اور ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ منظر نامہ تو آوازوں سے بھرا ہوا ہے لیکن استعارہ بن کر اس میں ایک سانحۂ عظیم کے رونما ہونے سے پہلے کا بھیانک سنّاٹا پھیلتا چلا جا رہا ہے اور ہم اس سنّاٹے سے جو تاثّر قبول کرتے ہیں وہی پورے منظر نامے کا ماحصل ہے۔ مگر انیسؔ نے اس تاثّر کا اظہار نہیں کیا تھا۔

اور جس مصرعے میں انیسؔ نے محض تاثّر کا اظہار کیا تھا اس کی داد دینے سے پہلے شیفتہ دیر تک سر جھکائے رہے تھے۔ غالباً ان کا طبّاع ذہن امام حسینؑ کے عالمِ تنہائی کا منظر نامہ ترتیب دے رہا تھا، اس لیے کہ جب انیسؔ کہتے ہیں "آج شبیرؑ پہ کیا عالمِ تنہائی ہے" تو ہم بھی اپنی بساط بھر اپنے ذہن میں اس عالمِ تنہائی کا منظر بنانے کی کوشش کرنے لگتے ہیں، لیکن جب انیسؔ اس عالمِ تنہائی کا منظر دکھاتے ہیں تو ہم خود کہنے لگتے ہیں "آج شبیرؑ پہ کیا عالمِ تنہائی ہے"

خلیق انجم

انیس کی رباعیاں

اگرچہ قلی قطب شاہ اور ملّا وجہی سے لے کر ہمارے عہد تک بیشتر اُردو شعرا نے رباعیاں کہی ہیں، لیکن فارسی کی طرح اردو میں بھی رباعی کو بہت زیادہ مقبولیت نہیں رہی۔ غزل کی غیر معمولی مقبولیت نے اس صنفِ سخن کو وہ مقام حاصل نہیں کرنے دیا جس کی یہ مستحق تھی۔ فارسی میں تو خیام، سحابی اور سلطان ابوسعید ابوالخیر جیسے شاعر مل جاتے ہیں جنھوں نے صرف رباعیاں کہیں اور جن کی شہرت کی بنیاد صرف اسی صنفِ سخن پر ہے۔ لیکن اُردو میں ایسا کوئی قابلِ ذکر شاعر نہیں ہے۔

اُردو کے تمام رباعی گو شعرا کی شہرت کی بنیاد غزل، مثنوی یا مرثیہ پر ہے۔ رباعیاں انھوں نے منھ کا مزا بدلنے کے لیے کہی ہیں۔

اُردو میں رباعی کو مرثیہ گوئی کے ساتھ خاصا فروغ حاصل ہوا۔ یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ یہ طریقہ انیس اور دبیر کے عہد میں رائج ہوا تھا یا اس سے قبل ـــ لیکن یہ حقیقت ہے کہ مرثیہ گو شعرا پہلے ایک دو رباعیاں، اس کے بعد سلام اور پھر مرثیہ پڑھتے تھے۔ مرثیوں کی طرح رباعیوں میں بھی مقابلے ہوتے تھے۔ اگر ایک مرثیہ گو کوئی رباعی پڑھتا تو اس کا حریف اس رباعی کے مفہوم کو بہتر الفاظ میں کہہ کر دکھانے کی

کوشش کرتا۔ انیسؔ اور دبیرؔ کے ہاں ایسی رباعیاں خاصی تعداد میں ہیں جو ایک دوسرے کے جواب میں کہی گئی ہیں۔ مرثیے سے قبل رباعی پڑھنے کے رواج اور ادبی مقابلوں کا ایک بڑا فائدہ یہ ہوا کہ اُردو میں رباعیوں کا اچھا خاصا ذخیرہ ہوگیا۔

میر انیسؔ نے غالباً بیشتر رباعیاں ایسے ہی موقعوں پر کہی تھیں۔ انہوں نے رباعی میں عشق و محبت اور خمریات کو چھوڑ کر ان تمام موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے جو غزل کے موضوعات ہیں۔ ان کے ہاں ایسی رباعیاں بھی خاصی تعداد میں ہیں جو شہدائے کربلا اور ان کے مصائب سے متعلق ہیں۔ ان رباعیوں کو رثائی رباعیاں کہتے ہیں۔ اس میدان میں انیسؔ موجد تو نہیں کیوں کہ ان سے پہلے بھی کچھ شاعر رثائی رباعیاں کہہ چکے تھے۔ لیکن اس طرح کی رباعیوں کے فروغ اور ان کی مقبولیت میں انیسؔ کا بہت بڑا حصّہ ہے۔

اُردو کے ایک ناقد نے رباعی گو کی حیثیت سے انیسؔ کو ابوسعید ابوالخیر، عطار، مولانا روم اور سرمد کا ہم پلّہ بتایا ہے۔

انیسؔ دراصل رزم کے شاعر ہیں۔ انہوں نے ہندوستان کے اس علاقے میں پرورش پائی جہاں رام چندر جی کے سب سے بڑے عاشق تلسی داس کے نغمے گونج رہے تھے۔ ممکن نہیں کہ اس غیر معمولی ذہین اور حساس فن کار کے ذہن پر ان نغموں کے اثرات مرتب نہ ہوئے ہوں۔ اگر انیسؔ مرثیہ نہ لکھتے تو کسی اور عظیم رزمیہ کے مصنف ہوتے۔ رزمیہ شاعر کو ایک ہیرو کی ضرورت ہوتی ہے۔ انیسؔ نے جب ہوش سنبھالا تو مرثیہ نگاری کی روایت خاصی آگے بڑھ چکی تھی۔ خود ان کے والد مرثیہ نگار تھے۔ ان مرثیوں کے ہیرو حضرت امام حسین تھے۔ ادبی ہیرو کی حیثیت سے حضرت امام حسین کی شخصیت میں وہ تمام خوبیاں موجود تھیں، جن کی ایک رزمیہ شاعر کو ضرورت ہوتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ انیسؔ نے اپنی پوری شخصیت کو حضرت امام حسین کے عاشق کے سانچے میں ڈھال دیا۔

جب تلسی داس رام چندر جی کے بارے میں اور انیسؔ امام حسین کے بارے میں

بات کرتے ہیں تو ان کا ایک ایک لفظ دل کو چھونے والا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انیسؔ کی رِثائی رباعیوں میں جو زورِ بیان اور شدتِ جذبات ہے، وہ دوسری رباعیوں میں نہیں ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انیس کی رزمیہ شاعری کے مقابلے میں یہ رباعیاں کمزور ہیں۔ انیسؔ کے محرکاتِ شاعری زندگی کے تجربات نہیں بلکہ شہدائے کربلا کی محبت ہے۔ وہ زندگی کے تجربوں، مشاہدوں اور اپنے تمام علم کو اسی جذبے کے اظہار کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ انیسؔ کے مرثیوں اور رباعیوں کے مطالعے سے سب سے پہلا تاثر جو قائم ہوتا ہے وہ یہی کہ انیسؔ کا حضرت امام حسین سے محض شاعرانہ رشتہ نہیں بلکہ وہ دل و جان سے ان کے عاشق ہیں۔ اسی لیے وہ مصائب اہلِ بیت کے سب سے بڑے ماتم گسار ہیں۔ اب اس موضوع پر ان کی چند رباعیاں ملاحظہ ہوں؛

پیدا ہوئے دنیا میں اسی غم کے لیے
رونا ہی جِلا ہے چشمِ پُرنم کے لیے
ہم کو دو نعمتیں خدا نے دی ہیں
آنکھیں رونے کو، ہاتھ ماتم کے لیے

کربلا دنیا کے مقدس ترین مقامات میں سے ایک ہے، کیوں کہ حق اور صداقت کے چند دیوانوں نے یہیں اپنے خون سے تاریخ انسانی کا روشن ترین باب لکھا تھا۔ اس لیے انیسؔ اگر زیارتِ کربلا کے لیے تڑپتے ہیں تو کوئی عجیب بات نہیں؛

مہجور ہوں جنّت کے چمن والوں سے
مجبور ہوں اپنے بے اثر نالوں سے
یارب وہ مکاں جلد دکھا دے مجھ کو
جھاڑا ہے جسے فاطمہ نے بالوں سے

انیسؔ کی سب سے زیادہ اثر انگیز رباعیاں وہی ہیں جو حضرت امام حسین اور خاص طور

سے ان کی شہادت کے بارے میں کہی گئی ہیں۔ امام حسین کی زندگی کی آخری رات ہے۔ دوسرے دن انہیں میدانِ جنگ میں اترنا ہے۔ انہیں معلوم ہے کہ وہ چراغِ آخرِ شب ہیں۔ انیس نے حضرت زینب سے ان کی گفتگو کو کیسے موثر انداز میں پیش کیا ہے:

شہ کہتے تھے عاشقِ الٰہی ہوں میں
ہستی سے عدم کی سمت، راہی ہوں میں
جی بھر کے مجھے دیکھ لو زینب، شبِ قتل
واللہ چراغِ صبح گاہی ہوں میں

آخر دوسرے دن وہ گھڑی آگئی جب بے گناہی، معصومیت اور حق گوئی کی سزا میں شہِ مظلوم کا سر تن سے جدا کر دیا گیا۔ اس واقعے پر حضرت امام حسین کے ازلی عاشق کا قلم خونِ جگر میں ڈوب جاتا ہے:

خوں میں شہِ مظلوم کا سینہ ڈوبا
بطحا ہوا برباد، مدینہ ڈوبا
کیا بیٹھے ہو سر پہ خاک اُڑاؤ یارو
خشکی میں محمد کا سفینہ ڈوبا

کہیں کہیں انیس نے نازک خیالی سے کام لے کر رباعی کو غیر معمولی حد تک موثر بنا دیا ہے۔ مثلاً یہ رباعی ملاحظہ ہو:

جب دفن ہوا شیرِ خدا کا جانی
سجاد نے کی قبر پر آب فشانی
شبیر کی پیاس کا کہوں کیا میں اثر
پیتی گئی خاک، جتنا چھڑکا پانی

حمد و نعت اور منقبت کے موضوع پر انیس کی رباعیاں نسبتاً کم ہیں۔ اُردو شاعروں

نے طرح طرح کی تشبیہوں اور استعاروں سے کام لے کر اس موضوع پر بے شمار شعر کہے ہیں۔ انیسؔ کی حمدیہ رباعیوں میں مفہوم وہی پرانا ہے، لیکن ان کے اندازِ بیان نے رباعیوں کو خوب صورت بنا دیا ہے:

ہے کون جو عصیاں میں گرفتار نہیں
جز تیرا کرم کچھ اور درکار نہیں
مجھ سا نہیں عالم میں گنہگار اگر
تجھ سا بھی تو اور کوئی غفّار نہیں

گلشن میں صبا کو جستجو تیری ہے — بلبل کی زباں پہ گفتگو تیری ہے
ہر رنگ میں جلوہ ہے تری قدرت کا — جس پھول کو سونگھتا ہوں بُو تیری ہے

ایک اور رباعی ملاحظہ ہو:

خلّاقِ جہاں ہے، ربِّ اکبر تو ہے — ستّار ہے، رزّاق ہے، داور تو ہے
حیراں ہوں، کیا کروں صفت میں تیری — جو حمد و ثنا ہے اُس سے برتر تو ہے

آنحضرتؐ کی مدح میں ایک رباعی ملاحظہ ہو:

دنیا میں محمدؐ سا شہنشاہ نہیں — کس راز سے خالق کے وہ آگاہ نہیں
باریک ہے ذکرِ قربِ معراج، انیسؔ — خاموش کہ یاں سخن کو بھی راہ نہیں

عدمِ سایۂ رسول کے بارے میں کہتے ہیں:

آدم کو یہ تحفہ، یہ ہدیہ نہ ملا — ایسا تو کسی بشر کو پایہ نہ ملا
اللہ ری لطافتِ تنِ پاکِ رسولؐ — ڈھونڈا کیا آفتاب، سایہ نہ ملا

جیسا کہ میں نے ابتدا میں کہا تھا، انیسؔ کی رباعیوں کے موضوعات عام طور پر وہی ہیں جو اُردو غزل کے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ انیسؔ نے رباعیوں میں عشقیہ

مضامین نہیں باندھے۔ موت، بے ثباتیِ دنیا، قناعت، خودداری وغیرہ انیسؔ کے خاص موضوعات ہیں۔ ان رباعیوں میں جدتِ طبع ہے نہ فکر کی گیرائی۔ بس اندازِ بیان ہے۔ لیکن انیسؔ کا اندازِ بیان فرسودہ اور پامال مضمون کو تازہ اور دل نشین کرنے کے لیے کافی ہے۔ موت ان کا خاص موضوع ہے۔ اس سلسلے کی دو رباعیاں ملاحظہ ہوں:

وہ موجِ حوادث کا تھپیڑا نہ رہا
کشتی ہوئی غرق، وہ بیڑا نہ رہا
سارے جھگڑے تھے زندگانی تک انیسؔ
جب ہم نہ رہے تو کچھ بکھیڑا نہ رہا

اب زیرِ قدم لحد کا باب آپہنچا
ہشیار ہو جلد، وقتِ خواب آپہنچا
پیری کی بھی دوپہر ڈھلی آہ انیسؔ
ہنگامِ غروبِ آفتاب آپہنچا

بے ثباتیِ دنیا پر ایک رباعی ملاحظہ ہو:

پرساں کوئی کب جوہرِ ذاتی کا ہے
ہر گل کو گلہ کم التفاتی کا ہے
شبنم سے جو وجہِ گریہ پوچھی تو کہا
رونا فقط اپنی بے ثباتی کا ہے

قناعت کے موضوع پر ایک رباعی ہے:

ہر صبح کو دوڑ کر کدھر جاتا ہے　　کچھ گو ہرِ عزت کا بھی دھیان آتا ہے
جب ضامنِ روزی ہے خداوندِ کریم　　پھر کس لیے تو رزق کا غم کھاتا ہے

انیسؔ نے رباعیوں میں اخلاقی درس بھی دیے ہیں. مثلاً

عاجز نہ کسی بشر کو اصلا سمجھے
نادان ہے جو آپ کو دانا سمجھے
ہے اوجِ کمال و نیک نفسی کی دلیل
ادنیٰ بھی ہو گر تو اُسے اعلیٰ سمجھے

یا

اتنا نہ غرور کر کہ مرنا ہے تجھے
آرام ابھی قبر میں کرنا ہے تجھے
رکھ خاک پہ سوچ کر ذرا پاؤں انیسؔ
اِک روز صراط سے گزرنا ہے تجھے

چوں کہ انیسؔ اور دبیرؔ دونوں نے ایک دوسرے کے جواب میں رباعیاں کہی ہیں، اس لیے ان دونوں کے ہاں بہت سی ایسی رباعیاں ہیں جو ایک ہی موضوع پر کہی گئی ہیں. ان جوابی رباعیوں کے تقابلی مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ کسی موضوع پر انیسؔ کی رباعی بہتر ہے اور کسی پر دبیرؔ کی. کہیں کہیں ان دونوں نے ایک دوسرے پر چوٹیں بھی کی ہیں۔ مثلاً انیسؔ کی دو رباعیاں ملاحظہ ہوں:

مضمونِ انیسؔ کا نہ چربا اُترا
اُترا بھی تو کچھ بگڑ کے نقشا اُترا
نقاش نے سو طرح کی خفت کھینچی
تصویر نہ کھنچ سکی تو چہرا اُترا

کس دن مضمونِ نو کا نقشا اُترا — پر دزدِ مضامیں کا نہ چہرا اُترا
منبر سے ہم اُترے نئے مضموں پڑھ کر — اُن کے لیے گویا من و سلویٰ اُترا

رباعی کی اصل جان چوتھا مصرع ہوتا ہے۔ چوتھے مصرع میں جو دعویٰ کیا جاتا ہے اس کا شاعرانہ استدلال ابتدائی تین مصرعوں میں کیا جاتا ہے۔ انیسؔ کے ہاں ایسی رباعیاں خاصی تعداد میں ہیں جن میں چوتھا مصرع بہت جان دار ہے۔ مثلاً یہ رباعیاں ملاحظہ ہوں:

رتبہ جسے دنیا میں خدا دیتا ہے
وہ دل میں فروتنی کو جا دیتا ہے
کرتے ہیں تہی مغز ثنا آپ اپنی
جو ظرف کہ خالی ہے صدا دیتا ہے

کیوں زر کی ہوس میں دربدر پھرتا ہے
جانا ہے تجھے کہاں کدھر پھرتا ہے
اللہ ری پیری میں ہوس دنیا کی
تھک جاتے ہیں جب پاؤں تو سر پھرتا ہے

نافہم سے کب دادِ سخن لیتا ہوں — دشمن ہو کہ دوست سب کی سُن لیتا ہوں
چھپتی نہیں بوئے دوستانِ یک رنگ — کانٹوں کو ہٹا کے پھول چُن لیتا ہوں

لیکن انیسؔ کے ہاں ایسی رباعیاں بھی ہیں، جن کے آخری دو مصرعے ایک مکمل خیال پیش کرتے ہیں اور ابتدائی دو مصرعے زائد معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً:

مرمر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے — رُخ سب سے پھرا کے منہ دکھایا ہے تجھے
کیونکر نہ لپٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر — میں نے بھی تو جان دے کے پایا ہے تجھے

یا

طفلی دیکھی شباب دیکھا ہم نے
ہستی کو حبابِ آب دیکھا ہم نے
جب آنکھ ہوئی بند تو عقدہ یہ کھلا
جو کچھ دیکھا سو خواب دیکھا ہم نے

سید محمد عباس نے انیس اور عمر خیام کی ان رباعیوں کی نشان دہی کی ہے جن کا موضوع مشترک ہے۔ ان رباعیوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس صنف سخن میں جو مہارت خیام کو تھی انیس کو نہیں تھی۔ رباعیات خیام کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ کوئی مصرع زائد نہیں ہوتا۔ چاروں مصرعوں سے ایک خیال مکمل ہوتا ہے، جبکہ انیس کے ہاں ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا۔ مثلاً

بابط می گفت ماہیے در تب و تاب
باشد کہ بجوئے رفتہ باز آید آب
بط گفت کہ چوں من و تو گشتیم کباب
بعد از پسِ مرگ، چہ دریا چہ سراب

اسی موضوع پر انیس کی رباعی ملاحظہ ہو:

وہ موجِ حوادث کا تھپیڑا نہ رہا
کشتی وہ ہوئی غرق، وہ بیڑا نہ رہا
سارے جھگڑے تھے زندگانی تک انیس
جب ہم نہ رہے تو کچھ بکھیڑا نہ رہا

خیام کی ایک اور رباعی ملاحظہ ہو۔ اس رباعی کے چوتھے مصرعے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس کے لیے شروع کے تینوں مصرعے لازمی ہیں۔ ورنہ مفہوم نامکمل رہ جاتا:

از جرمِ حضیضِ ارض تا اوجِ زُحَل
کردم ہمہ مشکلاتِ عالم را حل
بیروں جستم ز بندِ ہر مکر و حیل
ہر بند کشادہ شد مگر بندِ اجل

انیسؔ نے اس رباعی کا تقریباً ترجمہ کیا ہے۔ مگر وہ خیامؔ تک نہیں پہنچ سکے۔ انیسؔ کی رباعی ہے:

کچھ عقل کی میزاں میں بھی تولا نہ گیا
چپ ہو گئے اس طرح کہ بولا نہ گیا
عقدے سب حل ہوئے مگر آہ انیسؔ
یہ بندِ اجل کسی سے کھولا نہ گیا

حضرت امام حسین کا عشق انیسؔ کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ اسی طاقت نے انھیں سب سے بڑا مرثیہ گو بنایا۔ لیکن یہی عشق دوسری اصنافِ سخن میں ان کی کمزوری بن جاتا ہے۔ وہ غزل اور رباعی کے میدان میں نہیں چل پاتے۔ ان اصناف سخن میں ان کا جو کارنامہ ہے وہ صرف اس لیے ہے کہ انہیں زبان و بیان پر پوری قدرت حاصل تھی اور شاعرانہ صلاحیتیں انہیں قدرت سے ودیعت ہوئی تھیں۔

جیسا کہ میں نے پہلے کہا تھا انیسؔ رزم کے شاعر ہیں۔ انہوں نے میدان جنگ کبھی نہیں دیکھا تھا۔ محض تخیل کے بل پر وہ خارجی دنیا کی تعمیر کرتے تھے۔ اسی لیے اُن کے مرثیوں میں جنگ کے بہت سے ایسے مناظر ہیں جنھیں پڑھ کر یقین کرنا مشکل ہے کہ انھیں کبھی میدان جنگ سے واسطہ نہیں پڑا۔ وہ معمولی سے معمولی چیز سے لے کر بڑے سے بڑے واقعہ کو اس طرح بیان کرتے ہیں جیسے وہ عینی شاہد ہوں۔ اس لحاظ سے بالمیکی اور تلسی داس کے بعد وہ ہندوستان کے تیسرے عظیم رزمیہ

شاعر ہیں ۔

ہیئت کے اعتبار سے رباعی اور غزل کے مقابلے میں مسدس کو ان کے مزاج سے زیادہ مطابقت تھی، کیوں کہ مسدس میں اظہارِ بیان کے لیے میدان زیادہ وسیع ہے ۔ رباعی اور غزل جیسی اصناف سخن اختصار اور ایجاز کی متقاضی ہیں جبکہ رزمیہ شاعر تفصیل گو ہوتا ہے ۔ وہ جزئیات پر تفصیلی روشنی ڈال کر کسی کردار، واقعہ یا منظر کی تعمیر کرتا ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ انیسؔ رباعی گو سے کہیں زیادہ بڑے مرثیہ گو ہیں ۔

زاہدہ زیدی

انیسؔ کی شاعری میں ڈرامائی عناصر

ایک مغربی نقاد کے قول کے مطابق اگر ایک طرف سنجیدہ اور رو قیع ڈرامہ شاعری کا سہارا لیتا ہے تو دوسری طرف عظیم شاعری ڈرامائی خصوصیات کی حامل ہوتی ہے اور اس میں شک نہیں کہ شاعری اور ڈرامے کا باہمی رشتہ بہت گہرا اور قدیم ہے۔ دنیا کے متعدد عظیم ڈرامہ نگاروں مثلاً ایس کلیز، سوفوکلیز، یوری پی ڈیز، کالی داس، شیکسپیئر، مارلو، راسین، کورنیل، گوئٹے، شلر اور ایلیٹ نے شاعری کو اپنے ڈراموں میں ذریعۂ اظہار بنایا۔ دوسری طرف ایسے بڑے اور اچھے شاعروں کی بھی کمی نہیں جن کی شاعری ڈرامائی خصوصیات سے مالا مال ہے۔ ان شاعروں میں دانتے، چوسر، ملٹن، کیٹس، کولرج، ایلیٹ، اقبال، انیس اور نظیر اکبرآبادی وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔ انیسؔ کو اس صنف میں ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔

یہاں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ انیس کی شاعری میں ڈرامائی عناصر پر اصرار ان کی شاعری کی مذہبی اہمیت سے انکار کے مترادف نہیں۔ کیونکہ اگر ایک طرف شاعری اور ڈرامے کی جڑیں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ تو دوسری طرف ڈرامے اور مذہب کا بھی چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ دنیا کی مختلف تہذیبوں میں

ڈرامے کی ابتدا مذہبی رسومات اور عبادت میں گھلی ملی نظر آتی ہے۔ یونانی ڈرامے کا تعلق براہ راست مذہبی عقائد اور رسومات سے تھا اور انھیں ایک سالانہ مذہبی تہوار کے موقع پر پیش کیا جاتا تھا۔ انگلستان اور یورپ کے دوسرے ممالک میں ڈرامے کی ابتدائی نشوونما گرجا گھروں میں ہوئی۔ اور وہ مذہبی رسومات اور عبادات کا ایک حصہ سمجھے جاتے تھے۔ اس قسم کے مذہبی ڈراموں کی مثالیں MYSTRY PLAY ، MIRACLE PLAY اور PASSION PLAY وغیرہ ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ مذہبی جذبے، عقیدے اور روحانیت نے اکثر فنون لطیفہ کے دامن میں پناہ لی ہے اور اس سلسلے میں مغربی تہذیب میں ڈرامے اور مصوری کو اور ہندوستانی تہذیب میں رقص اور موسیقی کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔

انیسؔ کی شاعری اگر ایک طرف مذہبی جذبے سے سرشار ہے تو دوسری طرف اس میں ڈرامائی تخیل بڑی شدت سے کارفرما نظر آتا ہے اور ان دونوں کا آپس میں گہرا تعلق ہے، کیوں کہ انیس کی شاعری میں عقیدے کا خلوص اور مذہبی سرشاری، شاعرانہ فن کاری اور ڈرامائی تخیل کا سہارا لیتی ہے۔ انہوں نے اپنے عقیدے اور اخلاقی قدروں کو مجرّد تصورات کے ذریعے پیش کرنے اور انہیں پند و نصائح سے مزّین کرنے کے بجائے جیتی جاگتی تصویروں اور اثر انگیز مناظر کے ذریعے پیش کیا ہے جو سامع کے تخیل کے تاروں کو چھیڑتی اور جذبات کو متاثر کرتی ہیں اور اس طرح یہ عقیدہ اور اخلاقی تصور سامع کے تجربے اور جذباتی آہنگ کا حصّہ بن جاتا ہے۔ اس طریقہ کار میں انیسؔ کا ڈرامائی تخیل اور زبان و بیان کے شاعرانہ اور ڈرامائی وسائل خاص طور سے ان کے معاون ثابت ہوئے ہیں۔

یہاں یہ بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ گو کہ انیسؔ کی شاعری بنیادی طور پر ڈرامائی قسم کی شاعری ہے لیکن انیسؔ کے مرثیوں کو منظوم ڈرامے[1] نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ

---

[1] اور اسی لیے انیسؔ کے مرثیوں کو "المیہ" یا ٹریجڈی بھی نہیں کہا جا سکتا۔ گو کہ ان کے مرثیے المناک واقعات سے بھرپور ہیں۔ کیوں کہ ٹریجڈی (المیہ) اور کامڈی (طربیہ) کا اطلاق صرف ڈرامے پر ہو سکتا ہے۔

فارم کے اعتبار سے وہ ڈرامے سے مختلف ہیں۔ اس لیے فرداً فرداً ان مرثیوں سے ڈرامے کے تمام لوازمات کا مطالبہ کرنا اور ڈرامے کی کسوٹی پر کس کران کا مقام متعین کرنے کی کوشش غیر ضروری ہے اور نہ ان کا تعلق ڈرامے کی کسی خاص روایت یا تحریک سے قائم کیا جا سکتا ہے۔ کہیں ان میں یونانی ڈرامے کی ہلکی سی جھلک ہے تو کہیں تاریخی یا HEROIC ڈرامے کے نقوش اُبھرتے ہیں۔ کہیں ان میں ''میلو ڈراما'' کی خصوصیات ہیں جس میں سنسنی خیز واقعات اور جذبات کی مبالغہ آمیز شدت اپنی طرف متوجہ کرتی ہے تو کہیں ان میں مذہبی ڈرامے مثلاً ''مسٹری پلے'' اور ''مریکل پلے'' کے عناصر موجود ہیں اور کہیں MORALITY PLAY کے جس میں مجرد تصورات اور اخلاقی اقدار کی تجسیم کی جاتی ہے اور انہیں ڈرامائی کرداروں کی طرح پیش کیا جاتا ہے اور کہیں ان کی شاعری ایک ایسا فطرتی اور حقیقت پسند ڈراما معلوم ہوتی ہے، جس میں، جانے بوجھے کرداروں، انسانی زندگی اور رشتوں کو بڑے قدرتی اور اثر انگیز انداز میں پیش کیا گیا ہے تو کہیں وہ ایسے نفسیاتی ڈرامے کی خصوصیات کی حامل ہے جو گاہے گاہے لاشعور کی گہرائیوں کو بھی چھو لیتا ہے اور کہیں کہیں ان کی شاعری علامتی ڈرامے کی بلندیوں سے ہم کنار معلوم ہوتی ہے جس میں منظر، پس منظر، کردار اور دوسرے عناصر علامتی معنویت کے حامل ہیں، اور ایک ایسے مکمل اور پیچیدہ تجربے کے اجزائے ترکیبی ہیں جس میں ایک جہانِ معنی آباد ہے۔ مجموعی طور پر ان کی شاعری ایک ایسے آفاقی ڈرامے کا تاثر پیدا کرتی ہے جس کے مرکزی کردار حسینؓ اور پس منظر کربلا ہے، لیکن جو تمام کائنات پر محیط ہے اور جس میں انسانی کرداروں کے علاوہ جن و انس، پریاں، ملائک، چرند، پرند، ارضی اور سماوی عناصر، مظاہر فطرت — آسمان، زمین، کوہ، دریا، برق، لہریں، حباب، ذرے، آفتاب سبھی حصہ لیتے ہیں۔ انیسؔ کے ڈرامائی تخیل میں اس قدر شدت ہے کہ انہوں نے معمولی سے معمولی شے کو بھی ایک دلچسپ اور فعال ڈرامائی کردار میں تبدیل کر دیا ہے۔ مثلاً امام حسینؓ کا قافلہ میدان کربلا[۱] میں

---

۱ مرثیہ: ''جب کربلا میں داخلہ شاہِ دیں ہوا''

داخل ہوتا ہے تو دشت خوشی سے باغ باغ ہو جاتا ہے۔ دریا حبابوں کے چراغ روشن کرتا ہے، کوہ کا دماغ فخر سے آسمان پر پہنچ جاتا ہے۔ زمین بڑے ناز سے آسمان سے پوچھتی ہے "کیوں مرتبے میں آج زیادہ ہے تو کہ کم؟" ہوا جاکر دریا کو یہ خوش خبری سناتی ہے۔ نہر علقمہ یہ سن کر بے قرار ہو جاتی ہے اور لہریں قدم بوسی کے لیے دوڑتی ہیں۔ گویا انیسؔ کے ڈرامائی تخیل نے فطرت کو بھی جذبات سے مالا مال اور عقیدے سے سرشار کر دیا ہے اور زمین، کوہ، دریا، لہریں، دشت، ہوا سب دل کش ڈرامائی کرداروں میں تبدیل ہو گئے ہیں۔
دوسری طرف عاشورہ کے روز قتل حسین کے غم میں[1] آفتاب چہرے پر خون مل کر نکلا ہے۔ نہرِ فرات شرم سے آب آب ہے، حباب پھوٹ پھوٹ کر رو رہے ہیں اور لہریں ساحل سے سر پٹک رہی ہیں۔ اس طرح کی سیکڑوں مثالیں انیس کی شاعری میں مل سکتی ہیں جہاں انیسؔ نے فطرت کو انسانی جذبات سے آراستہ کرکے ڈرامائی کیفیت میں اضافہ کیا ہے۔ یہاں یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ یہ ایک شعری صفت ہے (جسے جون رسکن نے PATHETIC FALLACY کے نام سے موسوم کیا تھا) لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ
اسی وقت وجود میں آتی ہے جب احساس کی شدت ڈرامائی تخیل اور طریقۂ کار کا سہارا لیتی ہے اور اس کا استعمال شاعری کو ڈرامے کے قریب لے آتا ہے۔

مظاہر فطرت کی طرح مجرد تصورات اور انسانی اوصاف بھی انیسؔ کی شاعری میں ایک ڈرامائی رول ادا کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً جب امام حسین کی سواری میدان جنگ میں جاتی ہے[2] تو جلال و حشم آگے آگے جا رہے ہیں۔ فتح و ظفر ادب سے قدم بقدم چل رہی ہیں اور جب عباس لڑائی کے لیے روانہ ہوتے ہیں[3] تو نصرت بڑھ کر قدم چومتی ہے۔ اقبال دعائیں

---

[1] مرثیہ "پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح"
[2] مرثیہ "جب دشتِ مصیبت میں علی کا پسر آیا"
[3] مرثیہ "جب کربلا میں داخلۂ شاہِ دیں ہوا"

دیتا ہے اور عزدر دہشت سے گردن جھکائے ہے۔ مجرد تصورات اور انسانی اوصاف کی یہ تجسیم (PATHETIC FALLACY) ہیں MORALITY PLAYS کی یاد دلاتی ہے جن میں اخلاقی تصورات اور قدروں کو ڈرامائی کرداروں کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ PERSONIFICATION کا استعمال رزمیہ اور بیانیہ شاعری میں بھی ملتا ہے لیکن یہ بھی ایک ایسی صنعت ہے جو شاعری کو ڈرامے سے قریب تر کر دیتی ہے۔ اس طرح گویا سامع کا تخیل ایک ایسے اسٹیج میں تبدیل ہو جاتا ہے جہاں ہر جذبہ، خیال یا اخلاقی تصوّر ایک مرئی پیکر کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور ایک ڈرامائی رول ادا کرتا ہے۔ انیسؔ کی شاعری میں تجسیم کا استعمال بھی عام طور پر ان کے مثالی کرداروں کی عظمت اور آفاقیت کا نقش گہرا کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔

انیسؔ صرف عناصر فطرت ہی کو جذبات اور شعور سے آراستہ نہیں کرتے بلکہ بہت معمولی چیزوں میں بھی جان ڈال کر انہیں ڈرامائی کرداروں میں تبدیل کر دیتے ہیں اور یہ خصوصیت میدان جنگ کے مناظر میں زیادہ نمایاں ہے۔ مثلاً جب امام حسین لشکر یزید سے خطاب کرتے ہیں تو:

یہ صدا سنتے ہی خود رُک گیا قرنا کا خروش
ہو گیا جوڑ کے ہاتھوں کو جلاجل خاموش[1]

یا پھر امام حسین کی لڑائی کا یہ منظر دیکھیے:

ڈر ڈر کے قدراست سنانوں نے جھکائے　　دب دب کے سر عجز کمانوں نے جھکائے
ہٹ ہٹ کے علم رن میں جوانوں نے جھکائے　　سر خاک پہ گر گر کے نشانوں نے جھکائے

غل تھا کہ پناہ اب ہمیں یا شاہ زماں دو
پھیلائے تھے دامن کو پھریرے کہ اماں دو[2]

---

[1] مرثیہ "بخدا فارس میدان تہور تھا حر"
[2] مرثیہ "یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر"

یہاں سنانوں کا ڈر ڈر کر جھک جانا، کمانوں کا سر عجز جھکا دینا، نشانوں کا خاک پر سر ٹیک دینا، پھریروں کا دامن پھیلا کر التجا کرنا اور جلاجل کا ہاتھ جوڑ کر خاموش ہو جانا نہ صرف انہیں ڈرامائی کرداروں میں تبدیل کر دیتا ہے بلکہ امام حسین کی عظمت، بہادری اور شان و شوکت کے نقش کو بھی گہرا کرتا چلا جاتا ہے۔

اور اب حر کی لڑائی کا یہ منظر دیکھیے:

جنگ میں تیغ کو دعویٰ تھا کہ "یکتا ہوں میں" — سر اٹھایا تھا یہ گھوڑے نے کہ "عنقا ہوں میں"
چرخ کہتا تھا کہ یارب "تہ و بالا ہوں میں" — برق کہتی تھی کہ "تلوار ہے یہ یا ہوں میں"

"کس میں ہے یہ جو تڑپ زیر فلک میری ہے"
تیغ کرتی تھی اشارے "یہ چمک میری ہے"[1]

جو کسی تیز رو ڈرامے کا ایک دل چسپ سین معلوم ہوتا ہے اور اس میں ڈرامے کے اکثر لوازمات مثلاً کردار (تیغ، گھوڑا، برق، آسمان) مکالمہ، جذبات اور ACTION موجود ہیں۔ اور پھر تلوار تو میدان کارزار کے ان ڈرامائی مناظر کا سب سے زیادہ دل کش اور اہم کردار ہے جو بار بار انیس کے ڈرامائی تخیل کو دعوت دیتی ہے اور ایک شوخ و شنگ، دل رُبا اور آفت کا پرکالہ کردار کی طرح ہمارے سامنے آتی ہے اور اس طرح ہمارے ذوق جمال اور رومانی جذبے کی آسودگی کا سامان مہیا کرتی ہے۔ مثلاً

کاٹھی سے اس طرح ہوئی وہ شعلہ خو جدا
جیسے کنارِ شوق سے ہو خوب رو جدا[2]

یا:

زیبا تھا لڑائی میں پری وش اُسے کہنا — معشوق بنی سُرخ لباس اُس نے جو پہنا
اس اوج پہ وہ سر کو جھکائے ہوئے رہنا — جوہر تھے کہ پہنے تھی دلہن پھولوں کا گہنا

---

[1] مرثیہ "بخدا فارس میدان تہور تھا حر"

لیکن یہ دل رُبا غضب کی چالاک بھی ہے۔ مثلاً :

کس کرشمے سے وہ لیلیٰ ظفر راہ چلی　　گہ بڑھی، گاہ رُکی، گاہ تھمی، گاہ چلی

یا :

پہری کبھی گہ خوں میں نہا کر نکل آئی　　ٹھہری کبھی غوطہ کبھی کھا کر نکل آئی

ان مثالوں میں انیسؔ کی شاعری کی ایک اور ڈرامائی خصوصیت بھی اُبھر کر ہمارے سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ وہ ڈرامائی تاثر پیدا کرنے کے لیے صرف تجسیم اور پیکر تراشی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ براہ راست الفاظ کے صوتی آہنگ سے بھی ڈرامائی کیفیت پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً :

گہ بڑھی، گاہ رُکی، گاہ تھمی، گاہ چلی

اور　ٹھہری کبھی غوطہ کبھی کھا کر نکل آئی

یہاں مصرع کی رفتار۔ الفاظ کا اتار چڑھاؤ اور آہنگ تیغ کی حرکات و سکنات کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہیں۔ اور یہ انیسؔ کے رزمیہ مناظر کی ایک بڑی اہم خصوصیت ہے۔ لڑائی کے بیشتر مناظر میں انیسؔ کے الفاظ اپنی شدت، روانی، کاٹ اور صوتی آہنگ میں بجائے خود ایک میدان کارزار بن گئے ہیں اور سامع کے لیے دم بخود سننے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ ان مناظر میں انیسؔ نے اس قسم کا جوش اور SUSPENSE پیدا کیا ہے جو میلوڈراما کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ انیسؔ کے زبان و بیان کی ڈرامائی خصوصیات بجائے خود ایک دل چسپ لسانی اور تنقیدی مسئلہ ہے جس پر ایک مقالہ تحریر کیا جا سکتا ہے۔ اس مضمون میں اس مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالنے کی گنجائش نہیں۔ لیکن کیوں کہ اس کا ہمارے موضوع سے تعلق ہے اس لیے اس کی طرف ایک اشارہ کر دیا گیا ہے۔

عناصر فطرت، بے جان اشیا اور مجرد تصورات کی طرح انیسؔ نے مافوق البشر اور مافوق الفطرت عناصر کو بھی اس حیرت انگیز ڈرامے کے کرداروں میں تبدیل کر دیا ہے۔ جن وانس

پریاں، ملائک، حوریں اور ارواح مقدس بھی اس آفاقی ڈرامے میں حصہ لیتی ہیں۔ اور اکثر ان کی آمد ڈرامائی کیفیت کو دوبالا کر دیتی ہے۔ یہاں اس بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ ان عناصر سے متاثر اور لطف اندوز ہونے کے لیے ان پر حرف بحرف یقین کرنا ضروری نہیں۔ کولرج[1] کے خیال کے مطابق "شاعری آپ سے یقین کا مطالبہ نہیں کرتی بلکہ صرف یہ توقع کرتی ہے کہ آپ وقتی طور پر اپنی بے یقینی معطل کر کے شاعرانہ عقیدہ قبول کر لیں"۔ شاعری کی طرح ڈرامے نے بھی اکثر ما فوق الفطرت عناصر کا سہارا لیا ہے مثلاً شکسپیر کے ڈراموں میں ان عناصر کا استعمال بہت فن کارانہ اور تخیل آفریں ہے اور اکثر بصیرت افروز اور علامتی معنویت کا حامل بھی ہے۔ انیس کی شاعری میں بھی ان عناصر کا استعمال کافی دلچسپ اور ڈرامائی ہے اور انیس نے بھی کولرج کی طرح ان عناصر کو کافی قابل قبول بنا دیا ہے۔ مثلاً انیس کے مرثیوں میں جو جن نمودار ہوتے ہیں[2] وہ انسانوں سے زیادہ مختلف نہیں۔ ان کے دل بھی جذبات سے بھرپور ہیں اور ان کے آپسی رشتوں میں بھی انسانی رشتوں جیسا گداز ہے۔ ان کے دل بھی عقیدے کی تجلی سے معمور ہیں۔ اور ان میں بھی حق و باطل کی جنگ میں حصہ لینے کی تڑپ ہے۔ جن وانس کے علاوہ حوریں اور ملائک بھی اس آفاقی ڈرامے میں حصہ لیتے ہیں۔ جب کوئی جری تلوار کے جوہر دکھاتا ہے تو پریوں کے ہوش اڑ جاتے ہیں اور وہ اڑنا بھول جاتی ہیں اور جبرئیل پر سمیٹ کر تھراتے ہیں یا جب علی اکبر میدان جنگ میں آتے ہیں تو زمین سے آسمان تک ان کے حسن کا چرچا ہے اور حوروں میں تاک جھانک شروع ہو جاتی ہے۔ یا جب امام حسین میدان کارزار کے لیے روانہ ہوتے ہیں تو

حوریں تھیں ساتھ ساغرِ کوثر لیے ہوئے   قدسی جلو میں تھے طبقِ زر لیے ہوئے
جبریل تھے نجات کا دفتر لیے ہوئے   جھولی میں تھی نسیم گل تر لیے ہوئے

---

[1] سیمول ٹیلر کولرج "ادبی سوانح عمری" BIOGRAPHIA LITERARIA

[2] مرثیہ جب باغ حسینی پہ خزاں آ گئی بن میں۔ اور دوسرے کئی مرثیے

اور ان میں سب سے اہم کردار جبریل ہیں، جو کبھی امام حسین کی رکاب تھامتے ہیں۔ کبھی ان کے سر پر پروں کا سایہ کرتے ہیں۔ کبھی سواری کے ساتھ پا پیادہ چلتے ہیں۔ کبھی پروں سے زمین صاف کرتے اور ہر حال میں اس سعادت پر فخر کرتے ہیں۔ اس طرح انیسؔ نے ان فوق البشر عناصر کی مدد سے اپنے مثالی کرداروں کی عظمت کی دھاک بٹھائی ہے اور اس انسانی ڈرامے کی آفاقیت کے تاثر کو بھی دوچند کیا ہے۔

ان عناصر میں سب سے اہم امام حسین کے بزرگوں کی ارواح مقدس ہیں جو گویا اس ڈرامے کے مستقل کرداروں کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان ارواح کو ان تمام مسائل سے تعلقِ قلبی ہے جو امام حسین کو درپیش ہیں۔ وہ ہر المناک حادثے سے متاثر ہوتی ہیں۔ آہ وفغاں کرتی ہیں لیکن ساتھ ساتھ اپنی اولاد کو تسلی بھی دیتی ہیں۔ وہ ہر شہید کی روح کو لینے آتی ہیں۔ اور بحیثیت مجموعی اس ارضی ڈرامے کی روحانیت اور عظمت کی نشان دہی کرتی ہیں۔ کہیں کہیں ان کا استعمال بڑا ڈرامائی ہے۔ مثلاً حر کی موت کا یہ منظر۔ حر ابھی غش سے چونکا ہے:

نیم وا چشم سے حر نے رُخِ مولا دیکھا　　زیرِ سر زانوے شبیرؔ کا تکیہ دیکھا
مسکرا کر طرفِ عالمِ بالا دیکھا　　شہ نے فرمایا کہ اے حرِ جری کیا دیکھا
عرض کی حسنِ رُخِ حور نظر آتا ہے
فرش سے عرش تلک نور نظر آتا ہے

مجھ کو لینے چلے آتے ہیں فرشتے یا شاہ　　ملک الموت بھی کرتا ہے محبت کی نگاہ
خلد سے شیرِ خدا نکلے ہیں اللہ اللہ　　لو برآمد ہوئے شبّر بھی پدر کے ہمراہ
ننگے سر احمدِ مختار کی پیاری آئی
لیجیے آپ کے نانا کی سواری آئی [1]

---

[1] مرثیہ　بخدا فارس میدان تہور تھا حر

یہاں ارواح مقدس کی شمولیت اور دوسرے مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی نے تجربے اور ذہنی کیفیت کی ان سطحوں کو بے نقاب کیا ہے جنھیں حقیقت نگاری شاید الفاظ کی گرفت میں نہ لاسکتی اور ان کی مدد سے ہم حر کے سرشار عقیدے اور روحانی تجربے میں شرکت کرتے ہیں۔ ”خلد سے شیر خدا نکلے ہیں اللہ اللہ!“ کے ڈرامائی حسن پر غور کیجیے ایک طرف ہم حضرت علی کو خلد سے نکلتے دیکھتے ہیں اور دوسری طرف حر کی حیرت اور مسرت میں شریک ہوتے ہیں۔ ”لیجیے آپ کے ناناکی سواری آئی“ گویا اس منظر کا نقطۂ عروج ہے۔ جملے کی بے ساختگی ڈرامائی تاثر میں اضافہ کرتی ہے۔

اور اب عباس علی کی موت کا یہ منظر ملاحظہ کیجیے جو اس سے بھی زیادہ پر اثر اور تابناک ہے۔ کیوں کہ یہاں انسانی محبت کے گداز اور روحانی تجربے کی لطافت، جسمانی کرب اور روحانی سرور کے امتزاج نے ایک دھوپ چھاؤں کی سی کیفیت پیدا کر دی ہے (منظر کے دو کردار حسین اور عباس ہیں)

حضرت نے کہا سر تو قدم پر سے ہٹاؤ — یاری جو زباں دے تو کچھ احوال سناؤ
تقریر تری شہرۂ آفاق ہے بھائی
بھائی تری آواز کا مشتاق ہے بھائی

عباس نے کی عرض کہ ہے موت گلوگیر — کہنا تھا بہت کچھ پہ نہیں طاقتِ تقریر
اب تن کی رگیں کھنچتی ہیں یا حضرتِ شبیرؑ — اُمید یہ ہے رحم کرے مالکِ تقدیر
سب کام مرے آپ کے صدقے میں بن آئے — وہ فاطمہ آئیں، شہِ خیبر شکن آئے
آپ آئے، حسن آئے، رسولِ زمن آئے — سب مشکلیں آساں ہوئیں جب پنجتن آئے
اب رُوح سوئے خلدِ بریں جاتی ہے آقا
اک نیند سی خادم کو چلی آتی ہے آقا[1]

---

[1] مرثیہ: عباس علی یوسف کنعان علی ہے

اس طرح کے مناظر میں ارواح مقدس کی شمولیت ڈرامائی کیفیت میں اضافہ کرتی ہے اور پیچیدہ تجربوں اور لطیف کیفیات اور تاثرات کی ترسیل میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ کہیں کہیں ان ارواح کے وسیلے سے ہم کردار کے لاشعور سے بھی روشناس ہوتے ہیں۔ مثلاً جناب زینب کے خواب جن میں جناب فاطمہ انہیں اپنا جلوہ دکھاتی ہیں اور آنے والے المناک حادثے سے آگاہ کرتی ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر انیس نے ان ارواح مقدس کو ایک ڈرامائی کورس کی طرح استعمال کیا ہے اس لیے ان میں تنوع اور کردار نگاری کی گنجائش کم ہے اور ان کے رول میں ایک قسم کی یکسانیت ہے۔ مثلاً جناب فاطمہ کے مقابلے میں، جن کی روح واقعہ کربلا میں شرکت کرتی ہے، زینب کا کردار جو خود بہ نفس نفیس اس میں شریک ہیں کہیں زیادہ منفرد پیچیدہ اور تابناک ہے۔

اس مختصر جائزے سے ہمیں انیس کی شاعری کے ان ڈرامائی عناصر کا اندازہ ہوسکتا ہے جو گویا ان کی شاعری کے تانے بانے میں پڑے ہوئے ہیں۔ ان مثالوں میں یہ بھی دیکھا جاسکتا ہے کہ انیس کا ڈرامائی تخیل ہر جگہ ان کے مرکزی موضوع اور مذہبی عقیدے کا تابع ہے اور ان کے مثالی کرداروں کی عظمت اور واقعۂ کربلا کی آفاقیت سے نقش کو گہرا کرتا چلا جاتا ہے اور سامع کی واقعۂ کربلا سے دلچسپی اور ان مثالی کرداروں سے محبت اور عقیدت ایک والہانہ شدت اختیار کرلیتی ہے۔ اگر ایک طرف انیس کے عقیدے کی شدت نے ان کے تخلیقی شعور اور ڈرامائی تخیل کو جلا دی ہے تو دوسری طرف ان کے ڈرامائی تخیل نے ان کے عقیدے کو ایک دل کش پیکر اور ایک دل فریب اور رنگا رنگ لباس عطا کیا ہے اور اس طرح اُسے ہمارے تجربے اور جذباتی آہنگ میں سمو دیا ہے۔

۲

ان اشاروں اور مثالوں سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ انیس کی شاعری میں ڈرامائی

عنصر کافی اہم اور نمایاں ہے لیکن ان سب کے باوجود ان کے مرثیوں میں سب سے زیادہ قابل توجہ وہ انسانی ڈرامہ ہی ہے جسے ان کی شاعری اور عقیدے میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس انسانی ڈرامے (واقعہ کربلا) کا پس منظر تاریخی ہے۔ لیکن تاریخ نے انیسؔ کو صرف ایک دھندلا سا خاکہ اور چند تفصیلات دیں، جس میں انیسؔ نے اپنے تخیل اور فنی بصیرت سے رنگ بھرے ہیں اور اسے بہت بھرپور، جاذب نظر اور دل گداز بنا دیا ہے۔ وہ اس رمز[1] سے بخوبی واقف تھے کہ "شاعری کی سچائی تاریخ کی سچائی سے مختلف" زیادہ گہری اور ہمہ گیر ہوتی ہے کیونکہ تاریخ حقیقت کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کرتی ہے جیسی کہ وہ تھی جبکہ شاعری اسے اس طرح پیش کرتی ہے جیسی کہ وہ ہوسکتی تھی یا اسے ہونا چاہیے تھا"، چنانچہ انیسؔ کے مرثیے اس قسم کے واقعات، مناظر اور تفصیلات سے پُر ہیں جن کا تاریخی جواز ممکن ہو یا نہ ہو لیکن جو شاعرانہ اور ڈرامائی[2] سچائی کے اعلیٰ معیاروں پر پورے اترتے ہیں۔ ان میں حقیقت کا بھرپور عکس ہے اور جانے بوجھے کردار چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔ انسانی جذبات اور تجربات کی تہیں کھلتی ہیں اور انسانی رشتوں کی نزاکتیں اور پیچیدگیاں اپنا جلوہ دکھاتی ہیں۔ نفسیات انسانی کا عرفان ملتا ہے اور اخلاقی اور تہذیبی اقدار کا پس منظر ان مناظر کو اور زیادہ بامعنی اور تابناک بناتا ہے۔ ان میں حق و باطل کی کشمکش بھی ہے جس کے مظاہر ہم میدان جنگ میں دیکھتے ہیں اور جذباتی اور تجرباتی کشمکش بھی جو ان کے مثالی کرداروں میں بھی نظر آسکتی ہے۔ ان مناظر میں بڑا تنوع ہے اور یہ ہمیں انسانی تجربے کی مختلف سطحوں سے روشناس کراتے ہیں۔ ان میں میدان کارزار کے مناظر بھی ہیں اور گھریلو مناظر بھی۔ سفر کی دشواریوں کی تصویرکشی بھی ہے اور زنداں کے مصائب کی بھی محبت کا گداز بھی ہے،

---

[1] جس کی طرف ارسطو نے POETICS میں اشارہ کیا ہے۔

[2] جب ارسطو شاعری کا ذکر کرتا ہے تو اس کی مراد ڈراما ہی ہوتی ہے کیوں کہ اس نے اپنے تنقیدی اصولوں کی بنیاد یونانی ڈراما نگاروں کے شاہکاروں پر رکھی ہے۔

حسن و عشق کی کیفیات بھی اور عشق حقیقی کے جلوے بھی اور دوسری طرف ظلم و جبر، جاہ پرستی، نخوت، عداوت، خود غرضی اور سنگ دلی کے مظاہر بھی ہیں۔ اور انیس کی شاعری میں ہر جذبہ بھرپور اور بے باک ہے اور اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔

ان مناظر میں ہم بے شمار کرداروں سے روشناس ہوتے ہیں، جنہیں اخلاقی اعتبار سے تو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے یعنی شر پسند لوگ اور خدا پرست انسان پہلی قسم کے لوگوں میں فوج یزید کے لوگ اور اس کے حوالی موالی شامل ہیں اور دوسری قسم کے انسانوں میں امام حسین، ان کے عزیز و انصار اور وہ نیک اور دین دار لوگ شامل ہیں جو ہمیں ہر جگہ نظر آتے ہیں۔ لیکن ڈرامائی اعتبار سے ان میں کافی تنوع ہے اور ان میں سے اکثر کو انیسؔ نے منفرد اور پہلودار کرداروں کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔

امام حسین اس آفاقی ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں جن کی شخصیت ہر چیز پر چھائی ہوئی ہے۔ حسین کے کردار میں انیسؔ نے انسانی اور ملکوتی صفات کو یکجا کر دیا ہے۔ حسین ایک مثالی انسان بھی ہیں اور ایک علامت بھی لیکن ان کی روحانی بلندی، مثالی اخلاق اور علامتی معنویت کہیں بھی ان کے انسانی خد و خال کو دھندلا نہیں کرتی، ہر منظر میں ان کی تابناک شخصیت کا کوئی نیا پہلو ابھرتا ہے۔ اگر ایک طرف وہ روحانیت سے سرشار ہیں تو دوسری طرف ان کے انسانی رشتوں میں بڑی لطافت اور گداز ہے۔ وہ غم کی شدت سے بھی آشنا ہیں اور صبر و شکر کی لذت سے بھی۔ انہوں نے حسن حقیقی کا جلوہ بھی دیکھا ہے اور حسن مجازی سے بھی متاثر ہوئے ہیں۔ وہ میدان جنگ میں شجاعت اور دلیری کے جوہر بھی دکھاتے ہیں اور اپنی چھوٹی سی بچی سے بھی مانوس ہیں۔ ان کا دل محبت کا ایک بے پایاں سمندر ہے جس سے سبھی فیض یاب ہوتے ہیں۔ ان کی شخصیت، ہمت و جرأت، صبر و شکر، عجز و انکسار، حلم، سخاوت، شدت اور توازن کے گوناگوں عناصر سے مالامال ہے۔ انیسؔ کا کمال یہی ہے کہ انہوں نے ایک انسان میں تمام مثالی

خصوصیات کو یکجا کر دیا ہے لیکن پھر بھی ہم اسے اپنے سے بہت قریب پاتے ہیں اور اس راز کی ایک اہم کڑی انیس کے کلام کی ڈرامائی خصوصیات ہیں ۔

خواتین میں سب سے زیادہ تابناک، منفرد اور پہلو دار کردار زینب ہیں، جن کے خدو خال سب سے زیادہ واضح ہیں اور جنہیں عالمی ڈرامے کے لافانی کرداروں کی صف میں جگہ دی جا سکتی ہے ۔ زینب کے علاوہ بھی متعدد کرداروں کے نقش و نگار صاف نظر آتے ہیں ۔ مثلاً بانو، صغرا، قاسم، اکبر، عباس اور زوجہ عباس، سجاد، سکینہ، عون و محمد، کبرا، شیریں، ہندہ، حر، حبیب ابن مظاہر وغیرہ ۔ اور شر پسند کرداروں میں شمر، یزید، ابن سعد اور ارزق وغیرہ زیادہ نمایاں اور منفرد کردار ہیں ۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ انیس کے مرثیوں میں اثر انگیز اور متنوع واقعات اور منفرد اور پہلو دار کرداروں کی کمی نہیں ۔ لیکن اس حقیقت کو انیس کے مرثیوں کی ڈرامائیت کی سند کے طور پر پیش نہیں کیا جا سکتا، کیوں کہ یہ عناصر (واقعات کربلا) ناول اور افسانے میں بھی موجود ہوتے ہیں اور رزمیہ اور بیانیہ شاعری میں بھی ۔ انیس کی شاعری میں جو چیز خاص طور سے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے وہ یہ ہے کہ انہوں نے بیشتر واقعات اور کرداروں کو ڈرامائی انداز سے پیش کیا ہے ۔ گویا ہم انہیں اپنے تخیل کے اسٹیج پر اس طرح جلوہ گر دیکھتے ہیں جیسے ڈرامائی کرداروں کو مادی اسٹیج پر ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ڈرامائی کرداروں کی ایک خصوصیت تو یہ ہے کہ ان کا ایک مرئی پیکر ہوتا ہے ۔ اور ہم انہیں اپنی تمام جسمانی اور ظاہری خصوصیات، لباس، نقل و حرکت وغیرہ کے ساتھ دیکھتے ہیں ۔ دوسرے یہ کہ یہ کردار ہمیشہ ایک پس منظر میں ہمارے سامنے آتے ہیں ۔ تیسرے یہ کہ ہم انہیں کسی خاص صورت حال یا مسئلے سے دوچار پاتے ہیں اور عام طور سے دوسرے کرداروں کے تعلق سے انہیں پہچانتے ہیں ۔ ڈرامے کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ڈراما نگار ان کرداروں کی زندگی اور شخصیت کے بارے میں اپنی رائے نہیں دیتا بلکہ ہم ان کے مکالمے، نقل و حرکت، لباس، انداز، چہرے کے

تاثرات، عمل، ردِ عمل اور دوسرے ڈرامائی عناصر کی مدد سے ان سے روشناس ہوتے ہیں۔ اور اسی طرح ہم واقعات سے بھی آگاہ ہوتے ہیں۔ گویا ڈرامے کی فنی اکائی ایک متحرک منظر ہوتا ہے جسے ہم ایک خاص پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ انیسؔ کے مرثیوں میں اس قسم کے ڈرامائی مناظر یکے بعد دیگرے ہماری نظروں کے سامنے آتے ہیں اور یہی مناظر ہیں ان کی شاعری کی ڈرامائیت سے روشناس اور لطف اندوز ہونے میں مدد دے سکتے ہیں۔ اس لیے ہم انیسؔ کی کردار نگاری کی تفصیل میں جائے بغیر ان مناظر اور ان کے پس منظر کی طرف متوجہ ہوں گے۔

۳

ان مناظر میں کافی تنوع ہے۔ کہیں ایک[۱] بیمار لڑکی اپنے باپ سے منت کر رہی ہے کہ اسے سفر میں ساتھ لے چلیں۔ کبھی وہ ماں سے سفارش کی خواہاں ہے۔ کبھی وہ بھائی کو محبت کا واسطہ دے کر روتی ہے اور جب ہر طرف سے مایوسی ہوتی ہے تو اپنے شیر خوار بھائی سے حال دل کہتی ہے، کہیں[۲] ایک نوجوان دولہا اپنی نو عمر دلہن سے میدان کارزار کی رخصت طلب کر رہا ہے۔ اس کے جذبات میں نوجوانی کا ولولہ بھی ہے، رومانی شدت بھی اور اصول پر جان دینے کی لگن بھی۔ اس کے دل میں اپنی دلہن کو آخری بار دیکھنے اور اس کے حسن پر نثار ہونے کی آرزو ہے لیکن دوسری طرف موت کا بلاوا بھی وصل محبوب کی دعوت سے کم نہیں۔ کہیں ایک[۳] نوجوان بیوی اپنے شوہر کا دامن پکڑتی اور چھوٹے چھوٹے بچوں کا واسطہ دے کر کہتی ہے کہ میدان جنگ کا قصد نہ کرے۔ کہیں[۴] چھوٹے چھوٹے بچے علم پانے کے لیے مچل گئے ہیں اور ان کی اصول پرست ماں انھیں سمجھا رہی ہے۔ کہیں[۵] چلچلاتی ہوئی دھوپ میں حسین میدان کارزار میں تنہا کھڑے ہیں اور

---

[۱] مرثیہ: "فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے"۔ [۲] "پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح"۔ [۳] زوجہ عباس۔
[۴] مرثیہ: "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے"۔ [۵] "آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے"۔ اور دوسرے کئی مرثیے۔

اپنے معبود سے ہم کلام ہیں اور عاشق و معشوق میں راز و نیاز جاری ہے۔ کہیں[1] دھوپ کی شدت ہے قافلہ منزل کی طرف رواں ہے۔ گھوڑوں کی زبانیں پیاس سے باہر نکل آئی ہیں۔ اور سوار چہروں پر عبائیں ڈالے ہیں اور پھر یکایک محمل سے ایک چھوٹی بچی کی آواز آتی ہے "اچھے مرے چچا ــــ محمل میں گھٹ گئی مجھے گودی میں لو ذرا ــــ تم تو ہوا میں ہو مری حالت تباہ ہے" کہیں رات کی سیاہی پھیلی ہوئی ہے[2]، آندھی چل رہی ہے۔ شیروں کی دل دہلانے والی صدائیں آرہی ہیں۔ بچے ماؤں سے چمٹے ہوئے ہیں، مائیں ہراساں ہیں اور دوسرے خیمے میں امام حسین مسند پر جلوہ افروز ہیں۔ یار و انصار حاضر ہیں۔ اور امام حسین لڑائی سے پہلے ضروری ہدایات دے رہے ہیں اور شب خوں سے ہوشیار رہنے کی تاکید کر رہے ہیں کہیں[3] ایک چھوٹی سی یتیم بچی زنداں کے اندھیرے میں ٹٹولتی ہوئی دروازے تک جاتی ہے[4] اور دربانوں سے منت کرتی ہے کہ وہ جاگتے رہیں کیوں کہ اس کے باپ آنے والے ہیں۔ کہیں[5] ایک دیرینہ کنیز (شیریں) اپنے آقا (حسین) کے انتظار میں بے قرار ہے۔ کبھی وہ فرش کا روش کا انتظام کرتی ہے۔ کبھی نوکروں کو ہدایت دیتی ہے۔ کبھی نذر کے تھال تیار کرتی ہے۔ کبھی ٹھنڈا پانی بھر کر رکھتی ہے۔ اور ہم اس جشن کے المناک انجام سے آگاہ ہیں۔ کہیں ایک[6] عیش و عشرت میں گھری ہوئی عورت (ہندہ) اپنی ذہنی خلش سے بے چین ہے۔ زنداں میں قیدیوں کی آہ و زاری نے اس کا کھانا پینا حرام کر دیا ہے۔ اسے معلوم نہیں کہ یہ وہی برگزیدہ ہستیاں ہیں جن سے کبھی اسے قربت حاصل تھی لیکن کوئی خلش اسے دن رات بے چین رکھتی ہے۔ کہیں[7] فوج یزید کا ایک افسر ارزق جس کے چار بیٹے ہلاک ہو چکے ہیں غصے میں پیچ و تاب کھا رہا ہے۔

---

[1] "سبط نبی سے منزل مقصد قریب ہے" [2] "جب زلف کو کھولے ہوئے لیلائے شب آئی"

[3] "جب قیدیوں کو خانۂ زنداں میں شب ہوئی"

[4] "اے مومنو کیا صادق الاقرار تھے شبیر" (شیریں)

[5] جب قیدیوں کو خانۂ زنداں میں شب ہوئی۔ (ہندہ) [6] پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح

کہیں[1] ابن سعد حر کو بزدلی کا طعنہ دیتا ہے اور حر اس کا منہ توڑ جواب دے کر حسین کی فوج کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ اس طرح کے سیکڑوں مناظر ہماری آنکھوں کے سامنے سے گزرتے چلے جاتے ہیں ۔

ان مناظر میں انیسؔ نے ڈرامے کے تمام لوازمات کو مدنظر رکھا ہے ۔ مثلاً مکالمہ، پس منظر کرداروں کی نقل و حرکت، عمل، ردعمل، لہجے کا اتار چڑھاؤ، لباس، انداز، شکل وصورت، چہرے کے تاثرات وغیرہ ۔ اور انیس کی کردار نگاری، جذبات نگاری اور ان مناظر کا مجموعی تاثر ان سب ڈرامائی عناصر کا مرہون منت ہے ۔ ڈرامے کے ایک اہم عنصر مکالمے پر انیس کو غیر معمولی قدرت حاصل ہے ۔ ان کے مکالموں میں بڑی روانی، شستگی اور اظہار کی بے پناہ قوت ہے جو جذبات کی بے شمار سطحوں کو بے نقاب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے ۔ انیس کے پاس زبان و بیان کا ایک ایسا خزانہ ہے جو کبھی خالی ہوتا ہوا محسوس نہیں ہوتا ۔ اور جو ان کے ڈرامائی طریقۂ کار میں خاص طور سے معاون ثابت ہوا ہے ۔ زبان کے بے ساختہ استعمال لہجے کے اتار چڑھاؤ اور محاورے کے فن کارانہ استعمال سے وہ اپنے کرداروں میں جان ڈال دیتے ہیں ۔ اکثر وہ کرداروں کی نقل و حرکت کو بھی صرف لہجے کے اتار چڑھاؤ اور الفاظ کے آہنگ اور رفتار سے ظاہر کر دیتے ہیں لیکن انیسؔ کو ڈرامے کے دوسرے عناصر پر بھی اس قدر عبور حاصل ہے کہ وہ اکثر بغیر مکالمے کے بھی ایک پر اثر منظر پیش کر دیتے ہیں کسی باپ کا بیمار بیٹی کی طرف سر جھکائے آنا، حالت اضطراب میں کسی خاتون کے سر سے ردا گر جانا، کسی عزیز کی کارزار کے وقت حسین کا خیمے کی طناب پکڑے کھڑا ہونا، حسین کے سامنے عباس کا ادب سے سر جھکائے بیٹھا ہونا اور دلہن کی خاموش گریہ وزاری بھی مکالمے کی ترسیل کی قوت رکھتے ہیں ۔ امام حسین کی مدینے سے روانگی کے وقت کا یہ سین ملاحظہ

---

[1] "بخدا فارس میدان تہور تھا حر"

کیجیے۔ زینب عورتوں کی قافلہ سالار ہیں اس لیے انہیں سب سے پہلے سوار ہونا ہے۔

آپہنچیں جو ناقے کے قریں دخترِ حیدر — خود ہاتھ پکڑنے کو بڑھے سبطِ پیمبر
فضّہ تو سنبھالے ہوئی تھی گوشۂ چادر — تھے پردۂ محمل کو اُٹھائے علی اکبر
فرزند کمربستہ چپ و راس کھڑے تھے
نعلین اُٹھا لینے کو عباس کھڑے تھے[1]

یہاں بغیر مکالمے کے انیسؔ نے ایک بڑا دل کش ڈرامائی منظر پیش کر دیا ہے، جس میں انسانی رشتوں اور تہذیبی اقدار کی ایک دنیا آباد ہے۔

ایک اور منظر ملاحظہ کیجیے۔ امام حسین کا قافلہ کربلا کے راستے میں قیام پذیر ہے۔ امام اپنے پیامبر مسلم اور ان کے بچوں کے قتل کی خبر سننے کے بعد خیمہ میں داخل ہوئے ہیں۔

- - - - - - - - - - - - — نہوڑائے سر کو گھر میں گئے شاہِ دوجہاں
آنکھوں سے اشک ریشِ مبارک پہ تھے رواں — حضرت کو روتے دیکھ کے گھبرائیں بی بیاں
صدمے سے رنگ بانوئے بیکس کا فق ہوا
زینب زمیں پہ اٹھ کے گری یہ قلق ہوا

کلثوم سر کو پیٹ کے آئی بہن کے پاس — قاسم کی والدہ میں نہ مطلق رہے حواس
تکتی تھی منہ کو شہ کے سکینہ بچشم یاس — سب سے زیادہ زوجۂ مسلم کو تھا ہراس
خیمے سے صحن تک جو گئی جا بجا گری
چہرے سے رنگ اڑ گیا سر سے ردا گری

رونے سے شہ کے ہوش کسی کے نہ تھے بجا — سینوں میں دل دھڑکتے تھے لرزاں تھے دست و پا
کہتی تھی رو کے زوجۂ عباسِ باوفا — "باہر سے یاں انہیں تو بلائے کوئی ذرا"

---

[1] مرثیہ "فرزندِ پیمبر کا مدینے سے سفر ہے"

پوچھو تو حال کیوں شہِ والا کا غیر ہے
کیا ہو گیا وطن میں تو لوگوں کی خیر ہے[1]

یہاں امام حسین کے دردِ غم اور خواتین کی پریشانی اور اضطراب کو صرف ان کے چہرے کے تاثرات اور حرکات و سکنات کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ صرف زوجۂ عباس جو نوجوان ہیں کسی طرح اپنے جذبات پر قابو پاکر چند الفاظ ادا کرتی ہیں۔ ان کا یہ جملہ "باہر سے یاں انہیں تو بلائے کوئی ذرا" کس قدر بے ساختہ ہے اور پھر——
"کیا ہو گیا وطن میں تو لوگوں کی خیر ہے" کتنا قدرتی خیال ہے اور انیسؔ کے انسانی فطرت کے عرفان کی غمازی کرتا ہے۔ یہ سب ڈرامائی عناصر مختلف جذباتی کیفیات کو بے نقاب کرنے اور اسی دردناک لمحے کی گہرائی میں اترنے میں مدد کرتے ہیں۔

ان مناظر میں جذبات اور تجربے کی مختلف سطحوں کو پیش کیا گیا ہے اور کہیں کہیں ایک ہی منظر میں ہمیں بدلتی ہوئی کیفیات نظر آتی ہیں۔ کبھی انیسؔ ایک پر درد منظر کے تناؤ کو کم کرنے کے لیے کچھ ہلکے پھلکے عناصر شامل کر دیتے ہیں۔ اور کبھی ایک معمولی سا گھریلو منظر ایک المناک لمحے پر ختم ہوتا ہے۔ اس قسم کے دو منظر یہاں پیش کیے جائیں گے۔

پہلا منظر[2]—— صبح عاشور امام حسین کے خیموں پر تیر برسنا شروع ہو گئے ہیں۔ امام حسین عبادتِ الٰہی سے فارغ ہو کر حرم سرا میں آئے ہیں۔ خواتین کو سمجھانے اور بچوں کو تسلی دینے کے بعد وہ لباس تبدیل کرنا شروع کرتے ہیں۔

فرما کے یہ حسین پہننے لگے لباس　　پٹکے کے پاس پھرتی تھی زینب بھی آس پاس
تھے اہلِ بیت مضطر و حیران و بے حواس　　لب خشک رنگ زرد دلوں پر ہجومِ یاس
منہ دیکھتے تھے ان کو جو غم کی نگاہ سے
بچے بلک بلک کے لپٹتے تھے شاہ سے

---

[1] "سبطِ نبی سے منزلِ مقصد قریب ہے"　[2] "طے کر چکا جو منزلِ شب کاروانِ صبح"

منظر شروع ہوتا ہے تو فضا میں بڑا تناؤ ہے ہر طرف غم کی گھٹائیں منڈلا رہی ہیں۔ امام حسین کا لباس تبدیل کرنا لڑائی کا پیش خیمہ ہے۔ زینب کا آس پاس پھرنا ان کے اضطراب کو ظاہر کرتا ہے۔ خواتین کا پریشانی میں دم بخود ہونا اور بچوں کا رونا کتنا قدرتی ہے۔ لیکن انیس جلد ہی ہماری توجہ دوسری طرف مبذول کرتے ہیں۔

صف باندھے بھائی بند کھڑے تھے جھکائے سر | کوئی تو رشکِ مہر کوئی غیرتِ قمر
تن پر سجے سلاح کسے جنگ پر کمر | گیسوئے پیچ دار لٹکتے تھے دوش پر
منہ پھیر پھیر کر جو وہ میداں کو تکتے تھے | جن کے پسر تھے ان کے کلیجے دھڑکتے تھے

ان نوجوانوں کا سر جھکائے کھڑا ہونا ان کے اور حسین کے آپسی رشتے کا خاموش اعلان ہے اور اب انیس ہمیں انہیں زیادہ غور سے دیکھنے کی دعوت دیتے ہیں، ان کا حسن، سج دھج، لباس، سلاح جنگ اور ان کا ذوقِ شہادت میں بار بار میدان کی طرف دیکھنا اور ان کی ماؤں کا ان کی نظروں کا مطلب سمجھ کر کلیجے کو تھام لینا ایک ایسا خاموش منظر ہے جس میں مرکزی صورت حال، رشتوں اور دلی کیفیات کو صرف چند اشاروں میں ظاہر کر دیا گیا ہے اور اب صورت حال کا تقاضا یہ ہے کہ عباس ہماری توجہ کا مرکز بن جائیں۔

سب سے جدا تھی شوکتِ عباسِ نوجواں | قبضے میں تیغ، بر میں زرہ، دوش پر کماں
حمزہ کا رعب، شوکتِ جعفر، علی کی شان | رہ رہ کے دیکھتے تھے شہنشاہِ دوجہاں
شان و شکوہ ختم تھی اس خوش نہاد پر
گویا کمر علی نے کسی تھی جہاد پر

اور اس طرح نہ صرف ہم عباس کی شان و شوکت اور سب سے نمایاں شخصیت سے متاثر ہوتے ہیں بلکہ "رہ رہ کے دیکھتے تھے شہنشاہ دوجہاں" میں ہمیں امام حسین کی دلی کیفیت کا ایک اشارہ بھی مل جاتا ہے۔ اور اس طرح حاضرین کسی ایسے اعلان کے لیے ہمہ تن انتظار ہیں جس کا تعلق عباس سے ہے:

زینب سے تب یہ کہنے لگے سرورِ زمن — لاؤ تبرکات کا صندوق اے بہن
قاسم کو تم پنھاؤ قبائے تنِ حسن — اکبر کو دو عمامۂ محبوبِ ذوالمنن
ہم کو علی کی تیغِ دو دم لا کے دو بہن
عباسِ نامور کو علم لا کے دو بہن

اس طرح ایک طرف تو ہمارا انتظار ختم ہو جاتا ہے اور دوسری طرف زینب کی اہمیت کا نقش اور گہرا ہو جاتا ہے۔ زینب علم لینے جاتی ہیں تو راستے میں ان کے بچے حسرت سے انہیں تکتے ہیں، گویا زبانِ حال سے کہہ رہے ہیں کہ علی کے نواسے اور جعفر کے پوتے تو ہم ہیں پھر یہ علم عباس علی کو کیوں مل رہا ہے ۔ زینب بڑی محبت اور سنجیدگی سے انہیں سمجھا کر آگے بڑھتی ہیں۔ عباس کو علم عطا ہوتا ہے تو وہ زینب کے قدموں پر گر پڑتے ہیں۔ اور اب

زینب بلائیں لے کے یہ بولیں کہ میں نثار — بھیّا خدا کے واسطے بھائی سے ہوشیار
ایذا نہ دھوپ کی ہو شہِ خوش خصال کو
رکھیو علم کے سائے میں زہرا کے لال کو
ہاتھوں کو جوڑتی ہے یہ بہنا اسیرِ غم — کیجو صلاحِ صلح کہ لشکر ادھر ہے کم
تم سے بڑی امید ہے زہرا کی جائی کو
بھیّا تمہیں سے لے گی بہن اپنے بھائی کو

زینب کے الفاظ میں کتنا خلوص ہے، کتنی بے ساختگی ہے، ان کی شدتِ احساس اور دل کا گداز ہر لفظ سے جھلکتا ہے ۔ بھائی اور بھیا کا نازک فرق امام حسین اور عباس کے ساتھ ان کے رشتے کو ظاہر کرتا ہے۔ انہیں امام حسین سے عقیدت اور والہانہ محبت ہے ۔ اور عباس سے ان کی محبت میں بڑا گداز اور اپنائیت ہے ۔ آخری مصرعوں میں "میں" کے بجائے "بہن" اور "بہنا" کے استعمال نے اس محبت پر مہر لگا دی ہے ۔ ان کے الفاظ ان کی دلی کیفیت اور شخصیت کے مرکزی آہنگ دونوں کی عکاسی کرتے ہیں ۔

عباس انہیں یقین دلاتے ہیں اور اب سکینہ عباس کو علم کی مبارک باد دینے آتی ہے وہ کہتی ہے کہ وہ جھک جائیں تاکہ ان کی بلائیں لے اور پھر بڑے بھولے پن سے کہتی ہے:

سوئے فرات جاتے ہو شاہِ امم کے ساتھ
چھوٹی سی ایک مشک بھی لے لو علم کے ساتھ

اس گھریلو منظر میں بھی بڑی سادگی اور دلکشی ہے اور اب زوجۂ عباس کو یہ خبر ملتی ہے تو تمام فضا میں مسرت اور جوش کی ایک لہر دوڑ جاتی ہے۔

ناگہ سنا جو زوجۂ عباس نے یہ حال — مارے خوشی کے ہو گیا چہرے کا رنگ لال
ہمراہ لے کے بیٹے کو اپنے وہ خوش خصال — آئی حضورِ سرورِ ذی قدر و ذی جلال
پہلے تو بڑھ کے شاہِ امم کی بلائیں لیں
پھر دونوں ہاتھ اٹھا کے علم کی بلائیں لیں

جھک کر قدم پہ شہ کے یہ بولی وہ خوش سیر — کونین میں کیا مرے والی کو نامور
رکھتی نہیں کچھ اور میں یا شاہِ بحر و بر — آقا، کنیز نذر کو لائی ہے یہ پسر

زوجۂ عباس کا بچے کو گود میں لے کر آنا۔ دونوں ہاتھ اٹھا کر بلائیں لینا، جوش اور بے ساختگی سے اپنے جذبات کا اظہار کرنا اور بچے کو نذر کرنا ڈرامائی طریقۂ کار کی مثالیں ہیں اور جب زوجۂ عباس اپنی تقریر ختم کرتی ہیں تو:

بولے پسر سے جھک کے یہ عباسِ نیک نام — تم بھی تو کچھ حضور میں بیٹا کرو کلام

عباس کا جھک کر اپنے بچے سے بات کرنا اس ننھے منے بچے کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے اور اب ہم بھی اسی طرح ہمہ تن انتظار ہیں جیسے کہ خود عباس کہ دیکھیے بچہ کیا کہتا ہے۔ اور جب وہ ننھے سے ہاتھ جوڑ کر بھولے بھالے انداز میں کہتا ہے:

چھوٹی سی ایک تیغ منگا دیجیے ہمیں — پہلے سبھوں سے رن کی رضا دیجیے ہمیں[1]

---

[1] "طے کر چکا جو منزل شب کاروانِ صبح"

تو ہمارے دل میں بھی محبت اور خوشی کی ایک لہر سی اٹھتی ہے اور یہ ہلکا پھلکا گھریلو منظر اپنی پوری دلکشی کے ساتھ مکمل ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح یہ منظر جس کے شروع میں درد و غم اور تمناؤں کی کیفیت ہے ایک خوشی کے لمحے پر ختم ہوتا ہے۔

اب دوسرے منظر کی طرف توجہ کیجیے جس میں اسی صورت حال کا ایک دوسرا رُخ پیش کیا گیا ہے لیکن منظر کا جذباتی ارتقا اس منظر سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں انیسؔ نے ایک دلچسپ اور نازک صورت حال یعنی زینب کے کم عمر بچوں کے علم پانے کی خواہش کو بڑے ڈرامائی انداز میں نفسیاتی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے[1]۔ علم تیار ہو چکا ہے لیکن ابھی تک یہ اعلان نہیں ہوا کہ یہ اعزاز کس کو ملے گا۔ سب لوگ جمع ہیں اور اب انیسؔ ہماری توجہ عون و محمد پر مرکوز کر دیتے ہیں؛

تیغیں کمر میں دوش پہ شملے بڑھے ہوئے
زینب کے لال زیرِ علم آکھڑے ہوئے

اور اب وہ خالص ڈرامائی انداز میں ان کے انداز، لباس اور نقل و حرکت کی تصویر کشی کرتے ہیں، جس کا لب لباب یہ ہے "بوٹا سے قد مگر وہ نمودار و نامدار" یعنی ایک طرف تو ہم ان کی ہمت، جوش اور ولولے سے متاثر ہوتے ہیں اور دوسری طرف ان کی کم سنی ہمیں متوجہ کرتی ہے۔ اور ہم یہ بھی دیکھ لیتے ہیں کہ اس وقت ان کا جوش و خروش اور علم میں دلچسپی سب سے بڑھ چڑھ کر ہے۔

آنکھیں ملیں علم سے پھریرے کو چوم کے
رایت کے گرد پھرنے لگے جھوم جھوم کے

کبھی وہ اپنی ماں کو دیکھتے ہیں اور کبھی علم کو اور کبھی پرجوش نعرے لگا کر اپنی جاں نثاری کا اعلان کرتے ہیں۔ کبھی آپس میں مشورے کرتے ہیں اور پھر اپنی ماں سے آہستہ سے پوچھتے ہیں

---

[1] "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے"

اماں کیسے ملے گا علم نانا جان کا ؟

اور اب وہ اپنی ماں سے کھل کر دل کی بات کہتے ہیں :

کچھ مشورہ کریں جو شہنشاہِ خوش خصال
ہم بھی محق ہیں آپ کو اس کا رہے خیال

وہ خود تو پاس ادب سے کچھ کہہ نہیں سکتے اور پھر ماں کی ناراضگی کا بھی ڈر ہے لیکن ان کی ماں اس بات کا خیال رکھیں کہ وہ حسین کے سچے جاں نثار ہیں اور پھر وہ علی کے نواسے اور جعفر کے پوتے بھی ہیں اور اس لحاظ سے علم کے حق دار ہیں ـــــ زینب کے لیے یہ بڑا نازک موقع ہے۔ بچوں کی معصومیت پر انہیں پیار آتا ہے اور ان کی ہمت پر دل میں فخر کا جذبہ بھی پیدا ہوتا ہے لیکن ان کی اصول پرست شخصیت اس بات کی اجازت نہیں دے سکتی کہ وہ اپنے بچوں کی سفارش کریں اور پھر کہاں یہ اعزاز اور ذمہ داری اور کہاں یہ چھوٹے بچے۔ مگر یہ بات بچوں کی سمجھ میں کیسے آسکتی ہے۔ اس لیے پہلے تو وہ ٹالنے کی کوشش کرتی ہیں :

زینب نے تب کہا کہ تمھیں اس سے کیا ہے کام
کیا دخل مجھ کو مالک و مختار ہیں امام

لیکن ان کو ڈر ہے کہ وہ اپنے لڑکپن میں کہیں اس خواہش کا اظہار نہ کر بیٹھیں اس لیے تنبیہ کرتی ہیں :

دیکھو نہ کیجو بے ادبانہ کوئی کلام
بگڑوں گی میں جو لوگے زباں سے علم کا نام

اور پھر وہ واقعی بگڑنے لگتی ہیں :

لو جاؤ بس کھڑے ہو الگ ہاتھ جوڑ کے
کیوں آئے تم یہاں علی اکبر کو چھوڑ کے

بچے فوراً حکم کی تعمیل نہیں کرتے اور زینب اور زیادہ خفا ہو کر کہتی ہیں (ان کے الفاظ میں ان کی حرکات و سکنات کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے)

سرکو، ہٹو، بڑھو، نہ کھڑے ہو علم کے پاس

کیوں کہ انہیں خطرہ ہے کہ :

ایسا نہ ہو کہ دیکھ لیں شاہِ فلک اساس

اس خیال سے ان کی پریشانی اور بڑھ جاتی ہے :

کھوتے ہو اور آئے ہوئے تم مرے حواس

اور اب وہ فیصلہ کن انداز میں کہتی ہیں :

بس قابلِ قبول نہیں ہے یہ التماس

بچوں کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے ہیں، زینب کا دل پگھلنے لگتا ہے :

رونے لگو گے میں جو بُرا یا بھلا کہوں

اس ضد کو بچپنے کے سوا اور کیا کہوں

اور اب وہ بڑی سنجیدگی سے بچوں کو سمجھانا شروع کرتی ہیں ۔ انہیں حیرت ہے کہ انہیں علم کا خیال ہی کیسے آیا :

عمرِ قلیل اور ہوسِ منصبِ جلیل

اور پھر اس خیال سے انہیں خود ہی ہنسی آجاتی ہے اور وہ پیار بھرے طنز سے کہتی ہیں :

اچھا نکالو قد کے بھی بڑھنے کی کچھ سبیل

بچے شاید طنز کا بُرا مان گئے ہیں ۔ زینب اور زیادہ محبت سے کہتی ہیں ۔ اب ان کے لہجے میں فخر ہے :

ماں صدقے جائے گرچہ یہ ہمّت کی ہے دلیل

ہاں ہم سنوں میں کوئی تمہارا نہیں عدیل

بچوں کو منانے کے بعد اب وہ پوری سنجیدگی سے کہہ سکتی ہیں :

لازم ہے سوچے، غور کرے، پیش و پس کرے

جو ہو سکے نہ کیوں بشر اس کی ہوس کرے

لہجے کے اتار چڑھاؤ میں ہم زینب کے ہاتھ کے اشارے، ان کی دلی کیفیات اور شخصیت کا عکس بیک وقت دیکھ سکتے ہیں۔ اب وہ بچوں کو زیادہ پیار سے سمجھاتی ہیں۔ وہ سب سے کم عمر ہیں۔ ان کے چھوٹے چھوٹے ہاتھوں سے علم کیسے اٹھے گا۔ اور پھر عزت اور نام صرف علم سے تو نہیں۔ انہیں تو آج اپنی جاں نثاری کا ثبوت دینا ہے :

ماں صدقے جائے آج تو مرنے میں نام ہے

بچے خاموش ہیں۔ لیکن علم حاصل کرنے کی تمنا اب بھی ان کے دل میں کروٹیں لے رہی ہے اور اب زینب کے لیے روٹھ جانے کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ "میں خود پریشان ہوں، لٹ رہی ہوں اور تم نے اتنا بھی نہ پوچھا کہ سر کے بال کیوں پریشان کیے ہے۔ تمھیں تو بس منصب کی پڑی ہے :

غم خوار تم مرے ہو نہ عاشق امام کے
معلوم ہو گیا مجھے طالب ہو نام کے

یہ بات بچوں کے دل پر تیر کی طرح لگتی ہے اور وہ ہاتھ جوڑ کر کہتے ہیں کہ اب کبھی علم کا نام نہ لیں گے۔ لیکن ان کی ماں نے انہیں بالکل غلط سمجھا اور ان کی جاں نثاری پر شک کیا۔ خیر کوئی بات نہیں :

کھل جائے گا لڑیں گے یہ جب باوفا غلام

اور :

فوجیں بھگا کے گنج شہیداں میں سوئیں گے
تب قدر ہوگی آپ کو جب ہم نہ ہوئیں گے

بچے یہ کہہ کر الٹے پاؤں واپس جاتے ہیں اور اب ماں کو اس المناک صورت حال کا پوری طرح احساس ہوتا ہے یعنی ان بچوں کی دائمی جدائی جو بہرحال ناگزیر ہے۔ ان کے دل میں محبت کا طوفان اُبلنے لگتا ہے۔

چھاتی بھر آئی ماں کی کہا تھام کر جگر
دیتے ہو اپنے مرنے کی پیارو مجھے خبر

اف انہوں نے یہ کیا کہا۔ ایسے نازک لمحے میں اپنے پیارے بچوں کی دل شکنی کی ، وہ بے قراری سے کہتی ہیں :

کیا صدقے جاؤں ماں کی نصیحت بُری لگی
بچو یہ کیا کہا کہ جگر پر چھُری لگی

لیکن بچے اب جا چکے ہیں۔ اور ماں اپنا دل تھامے حسرت سے انہیں تکتی رہ جاتی ہیں۔ شاید یہ خلش اب عمر بھر ان کا ساتھ نہ چھوڑے گی !

یہ منظر ہلکے پھلکے طربیہ انداز میں شروع ہوتا ہے اور ایک المناک لمحے پر ختم ہوتا ہے۔ اس میں انسانی فطرت اور نفسیات کا کتنا گہرا عرفان ہے۔ ماں اور بیٹوں کے آپسی رشتے کی مختلف سطحوں کو کتنی نزاکت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ماں کی بدلتی ہوئی کیفیات اور بچوں کے کردار کی کتنی خوب صورت تصویر کشی کی ہے اور آخر میں اس واقعے کے المناک پس منظر کو کس فن کاری سے ابھارا ہے۔ یہ سب باتیں قابل غور ہیں۔ بظاہر یہ ایک معمولی سا واقعہ ہے جسے شاید کوئی اور شاعر قابل توجہ بھی نہ سمجھتا۔ لیکن انیسؔ کے خلوص، بصیرت اور ڈرامائی فن کاری نے اسے ایک ناقابل فراموش منظر بنا دیا ہے۔

ان دونوں مناظر کا تعلق بھی اسی المناک واقعے سے ہے جو انیسؔ کا مرکزی موضوع ہے لیکن ان میں طربیہ عناصر بھی شامل کیے گئے ہیں اور انیسؔ کی شاعری میں ایسے مناظر کی کمی نہیں جہاں انہوں نے زندگی کے گوشوں کو اجاگر کر کے انسانی فطرت اور رشتوں کو بے نقاب کیا ہے۔ لیکن ان کا موضوع زیادہ تر انہیں انتہائی غم انگیز صورت حال اور المناک لمحات سے دوچار کرتا ہے۔ اور انیس کی شاعری ان انتہائی لمحوں کی غیر معمولی کیفیات کو بھی اسی قدر خلوص اور ہنرمندی سے بے نقاب کرتی ہے جیسے کہ وہ معمولی

لموں کی دل کشی کو پیش کرتی ہے۔ ان المناک مناظر میں بھی کافی تنوع ہے۔ اور انیسؔ نے عام طور پر مخصوص صورت حال، کرداروں کی نفسیات اور انسانی فطرت کے بدلتے ہوئے رنگوں کو نظر میں رکھا ہے۔ مثلاً یہ دو منظر:

پہلے منظر میں نوجوان قاسم اپنی نئی دلہن سے رخصت ہو رہے ہیں اور دوسرے منظر میں امام حسین اپنی بیوی بانو سے آخری بار رخصت ہو رہے ہیں۔ قاسم کی شادی کو ابھی صرف ایک دن گزرا ہے لیکن حق و باطل کی اس جنگ میں انہیں بھی جام شہادت پینا ہے[۱]

یہ کہہ کے آئے سر کو جھکائے دلہن کے پاس　　آنکھوں میں اشک، درد کلیجے میں، دل اداس
فرمایا ہم کو ہائے یہ شادی نہ آئی راس　　سب مر گئے عزیزِ شہنشاہِ حق شناس

اور پھر اپنی دلہن سے درخواست کرتے ہیں:

رخصت کرو تو فوجِ ستم سے وغا کریں　　کھولو جو لعلِ لب تو گہر ہم فدا کریں
صاحب ہیں سپردِ عروسِ اجل کرو
مشکل کشا کی پوتی ہو مشکل کو حل کرو

گھونگٹ اٹھا کے ہم کو دکھاؤ تو رُخ کا نور　　پاس اب نہ آسکیں گے کہ ہوتے ہیں تم سے دور
آنکھوں پہ ہیں ہتھیلیاں رقّت کا ہے وفور　　نرگس کے پھول ہاتھ سے ملنا یہ کیا ضرور
جینے کی اس چمن میں خوشی دل سے فوت ہے
بلبل جو گل کی شکل نہ دیکھے تو موت ہے

صاحب بھلا عدم کے مسافر سے کیا حجاب　　ہم یوں ہیں جس طرح کہ سرِ آب ہو حباب
ایسی روا روی میں ٹھہرنے کی کب ہے تاب　　کہتی ہے موت گور کی جانب چلو شتاب
رستہ ہے پُرخطر کہیں وقفہ ذرا نہ ہو
منزل بہت کڑی ہے یہ جلدی روانہ ہو

---

[۱] مرثیہ: پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح

اک ہم کی بھی ہیں تو جدائی کٹھی غم سے شاق　　کیا کیجیے نصیب میں تھا صدمۂ فراق
لائی اجل پکڑ کے گریباں سوئے عراق　　بولو زباں سے کچھ کہ نہ رہ جائے اشتیاق
چپکی رہو گی یوں ہی تنِ پاش پاش پر
کیا بین بھی کرو گی نہ دولہا کی لاش پر

جب یہ سنے کلام تو جی سنسنا گیا　　دل پر چھری چلی کہ جگر تھرتھرا گیا
منھ پر دلہن کے صاف رنڈاپا سا چھا گیا　　جوشِ بکا میں کچھ نہ زباں سے کہا گیا
دولہا کو اننی بات سنا کر اک آہ کی
صورت بناتے جاؤ ہمارے نباہ کی

سمجھی کہ جیتے جی نہیں پھرنے کے رن سے تم　　پیاسا گلا کٹا کے ملو گے حسن سے تم
سوؤ گے منھ چھپا کے لحد میں کفن سے تم　　اچھا سلوک کرتے ہو صاحب دلہن سے تم
اک رات کی بنی پہ جفائیں ہی چاہیے
اے شمعِ بزم مہر و فنا یوں ہی چاہیے[1]

اس منظر کے شاعرانہ حسن اور ڈرامائی فن کاری پر روشنی ڈالنے کے لیے کافی وقت درکار ہے، جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ یہ ایک غم انگیز لمحہ بھی ہے اور کیفیات حسن و عشق کا مرقع بھی حسن و عشق تو اردو شاعری کا محبوب موضوع رہا ہے۔ لیکن یہاں انیسؔ کو ایک دردناک اور بے حد غیر معمولی لمحے کو الفاظ کے سانچے میں ڈھالنا ہے۔ اور انیسؔ نے احساس کے لطیف اور تابناک رنگوں سے بڑی فن کاری سے یہ مرقع تیار کیا ہے جس میں رومانی اور المیہ عناصر ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ لیکن یہ فن کاری اس لمحے کے خلوص اور شدت کو کم نہیں کرتی۔ قاسم کی دلہن سے درخواست "صاحب ہیں سپرد عروس اجل کرو"

---

[1] مرثیہ: پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح

کتنا نازک خیال ہے۔ اور ساتھ ساتھ اس میں قاسم کا جذبہ اور اصول، دلہن سے عشق اور شوق شبہات کس طرح گھل مل گئے ہیں۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ انیس نے کس طرح رنگ تغزل کو قائم رکھتے ہوئے ڈرامائی تقاضوں کو بھی پورا کیا ہے۔ قاسم اور کبرا کے کردار کے خدوخال کس طرح اُبھرتے ہیں۔ قاسم کے لہجے میں جذبے کی شدت، شائستگی اور بھرپور رومانیت، کبرا کے ردعمل میں درد وغم کی شدت اور اس کے الفاظ کی سادگی اور بے ساختگی میں رومانی جذبے کی آمیزش "اے شمع بزم مہر ووفا یوں ہی چاہیے" رنگ تغزل اور ڈرامائی انداز بیان کی آمیزش نے اس منظر کو بہت پر اثر اور تاب ناک بنا دیا ہے۔ اور اب ایک عمر کے رفیق میاں بیوی کی جدائی کا ایک منظر دیکھیے ـــــ امام حسین آخری رخصت کے لیے خیمے میں آئے ہیں۔ اپنے عزیزوں اور بہنوں سے رخصت ہو چکے ہیں۔ اپنی بچی سکینہ کو بڑی مشکل سے بہلایا ہے اور اب ان کی نظریں ہر طرف اپنی محبوب وفا شعار بیوی بانو کو ڈھونڈ رہی ہیں۔ آخر وہ اپنی بچی سے مخاطب ہوتے ہیں[۱]:

بی بی کہو کیا حال ہے اماں کا تمہاری ۔۔۔ کس گوشے میں بیٹھی ہیں کہاں کرتی ہیں زاری
جب سے سوئے جنت گئی اکبر کی سواری ۔۔۔ دیکھا نہ انہیں گھر میں ہم آئے کئی باری

کس جا ہیں طلب ہم کو کریں یا وہی آئیں ۔۔۔ ممکن نہیں اب وہ ہمیں یا ہم انہیں پائیں
کچھ ہم سے سنیں کچھ ہمیں حال اپنا سنائیں ۔۔۔ اک دم کے مسافر ہیں ذرا دیکھ تو جائیں

غش میں جو سنی بانوئے مضطر نے یہ تقریر ۔۔۔ ثابت ہوا مرنے کو چلے حضرت شبیر
سر ننگے اٹھی چھوڑ کے گہوارۂ بے شیر ۔۔۔ چلائی مجھے ہوش نہ تھا اے شہِ دلگیر

۱۔ مرثیہ: "یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر"

یہ سن کے بڑھے چند قدم شاہِ خوش اقبال   قدموں پہ گری دوڑ کے وہ کھولے ہوئے بال
تھا قبلۂ عالم کا بھی اس وقت عجب حال   روتے تھے غضب آنکھوں پہ رکھے ہوئے رومال
فرماتے تھے جاں کاہ جدائی کا الم ہے
اٹھو تمہیں روحِ علی اکبر کی قسم ہے

وہ کہتی تھی کیوں کر میں اٹھوں اے مرے سرتاج   والی انہیں قدموں کی بدولت ہے مرا راج
چھوٹے جو قدم مرتبہ گھٹ جائے گا میرا
قربان گئی تخت الٹ جائے گا میرا

چھبیس[۲۶] برس تک نہ چھٹا آپ کا پہلو   اب ہجر ہے تقدیر میں یا سیدِ خوش خو
شب بھر رہے تکیہ سرِ اقدس کا جو بازو   ہے ہے اسے اب رسی سے باندھیں جفا جو
سر پہ نہ ردا ہو گی تو مر جاؤں گی صاحب
چھپنے کو میں جنگل میں کہاں جاؤں گی صاحب

حضرت نے کہا کس کا سدا ساتھ رہا ہے   ہر عاشق و معشوق نے یہ داغ سہا ہے
دارِ محن اس دار کو داور نے کہا ہے   ہر چشم سے خونِ جگر اس غم میں بہا ہے
فرقت میں عجب حال تھا خالق کے ولی کا
ساتھ آٹھ برس تک رہا زہراؑ و علی کا

اس دردناک لمحے کو فن کے سانچے میں ڈھالتے ہوئے انیسؔ نے ڈرامائی طریقۂ کار کو شروع سے آخر تک برقرار رکھا ہے۔ امام حسین کا بیوی سے ملنے کے لیے بے قرار ہونا۔ بانو کا ان کی آواز سن کر غش سے چونکنا اور سر ننگے امام کی طرف آنا۔ حسین کا ان کی آواز سن کر چند قدم بڑھنا۔ بانو کا حسین کے قدموں پر گرنا۔ امام حسین کا آنکھوں پو رومال رکھ کر رونا اور پھر روحِ علی اکبر کی قسم دے کر بیوی کے قدموں پر سے اٹھانے کی کوشش۔ جذبات کی شدت اور اظہار کی بے ساختگی اور بے باکی ڈرامائی طریقۂ کار

کی مثالیں ہیں۔ اور پھر اس لمحے میں دونوں کرداروں کا شدید اور گہرا تجربہ ذاتی غم اور عرفان ذات، عرفان غم اور عرفان کائنات ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں۔ ان مناظر میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ انیسؔ کی جذبات نگاری اور حقیقت نگاری ان کی ڈرامائی فن کاری ہی کے مختلف پہلو ہیں۔

۴

ان مثالوں میں دیکھا جا سکتا ہے کہ انیسؔ نے کس طرح ڈرامے کے مختلف عناصر کو اس کی فنی اکائی یعنی ایک متحرک منظر میں جمع کر دیا ہے۔ انیس کی شاعری کی ایک اور ڈرامائی خصوصیت ان انسانی مناظر کا پس منظر ہے، جسے ایک طرف تو انیسؔ نے بڑے حقیقی انداز میں اپنی ضروری تفصیلات کے ساتھ پیش کیا ہے اور دوسری طرف ان میں سے اکثر پس منظر اپنے حقیقی خدوخال کھوئے بغیر انسانی کرداروں کے جذبات اور کیفیات کی ترسیل کا ذریعہ بن گئے ہیں اور اکثر گہری علامتی معنویت کے حامل بھی ہیں۔ دریا کی ترائی، صبح کا سہانا سماں، گرمی کی شدت، رات کی سیاہی، آندھی اور طوفان، دشت کی وحشت انگیز فضا، دھوپ کی تپش، زنداں کی سیاہی اور گھٹن۔ انسانی ڈرامے کے جذباتی آہنگ کے زیر و بم کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔

مثلاً عاشور سے پہلے کی رات کا یہ پس منظر:[۱]

گزرا جو وہ دن شامِ مصیبت نظر آئی — پردے میں چھپا مہر تو ظلمت نظر آئی
ماتم کی غریبوں میں علامت نظر آئی — کھولے ہوئے گیسو شبِ آفت نظر آئی
راحت دلِ عالم سے فراموش ہوئی تھی
دنیا غمِ سرور میں سیہ پوش ہوئی تھی
آتی تھی درندوں کی صدا گونجتے تھے شیر — سب فرش پہ آندھی سے خس و خاک کا تھا ڈھیر

---

[۱] مرثیہ: جب دشت مصیبت میں علی کا پسر آیا

گل ہونے میں شمعوں کے نہ لگتی تھی ذرا دیر　　کرتی تھی اندھیرے میں ہوا اور بھی اندھیر

جب اٹھتی تھیں چوبیں تو جھکا جاتا تھا خیمہ
بھرتی تھی ہوا جب تو اڑا جاتا تھا خیمہ

اجڑے ہوئے جنگل کی ڈراونی وہ صدائیں　　تھراتا تھا کوئی کوئی پڑھتا تھا دعائیں
دھڑکا تھا کہ جائیں کہیں بچوں کی نہ جائیں　　کس طرح اس آفت میں جگہ امن کی پائیں

منزل پہ یہ آفت، یہ تباہی نہیں دیکھی
ہے ہے کسی شب میں یہ سیاہی نہیں دیکھی

اس پس منظر کی جذباتی شدت اور علامتی انداز مجھے شیکسپیر کے ڈرامے "کنگ لیر" میں طوفانی منظر کی یاد دلاتا ہے۔ اس منظر میں انسانی جذبات اور فطرت، منظر اور پس منظر پوری طرح ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں اور ایک گہرے اور پہلودار تجربے کے اجزائے ترکیبی ہیں۔ اس پس منظر کی تمام تفصیلات حقیقی ہوتے ہوئے بھی علامتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔ صرف شب آفت کا گیسو کھول لینا اور دنیا کا غم سرور میں سیہ پوش ہونا ہی علامتیں نہیں ہیں، بلکہ درندوں کی دل ہلا دینے والی صدائیں، آندھی، زمین پر خس وخاشاک کا ڈھیر، شمعوں کا بار بار بجھ جانا اور خیمے کا گرا جانا بھی علامتی کیفیت کی حامل ہیں اور آنے والے المناک حادثے کی نشان دہی کر رہی ہیں۔ اسی طرح انیسؔ کے ایک اور مرثیے " جب زلف کو کھولے ہوئے لیلائے شب آئی" میں بھی رات کا منظر، آندھی اور طوفان گہری علامتی معنویت کے حامل معلوم ہوتے ہیں۔

اور اب گرمی کا یہ منظر دیکھیے[1]:

گرمی کا روزِ جنگ کی کیوں کر کروں بیاں　　ڈر ہے کہ مثلِ شمع نہ جلنے لگے زباں
وہ لوں کہ الحذر وہ حرارت کہ الاماں　　رن کی زمیں تو سرخ تھی اور زرد آسماں

---

[1] مرثیہ: "جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے"

آبِ خنک کو خلق ترستی تھی خاک پر
گویا فلک سے آگ برستی تھی خاک پر

وہ لوں وہ آفتاب کی حدت وہ تاب و تب
کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثالِ شب
خود نہرِ علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے تھے لب
خیمے تھے جو حبابوں کے تپتے تھے سب کے سب
اُڑتی تھی خاک خشک تھا چشمہ حیات کا
کھولا ہوا تھا دھوپ سے پانی فرات کا

کوسوں کسی شجر میں نہ گل تھے نہ برگ و بار
ایک ایک نخل جل رہا تھا صورتِ چنار
ہنستا تھا کوئی گل نہ مہکتا تھا سبزہ زار
کانٹا ہوئی تھی پھول کی ہر شاخِ باردار
گرمی یہ تھی کہ زیست سے دل سب کے سرد تھے
پتّے بھی مثلِ چہرۂ مدقوق زرد تھے

گرداب پر تھا شعلۂ جوالہ کا گماں
انگارے تھے حباب تو پانی شرر فشاں
منھ سے نکل پڑی تھی ہر اک موج کی زباں
تہ میں تھے سب نہنگ مگر تھی لبوں پہ جاں
پانی میں آگ گرمیِ روزِ حساب تھی
ماہی جو سیخِ موج تک آئی کباب تھی

اس دھوپ میں کھڑے تھے اکیلے شہِ امم
نے دامنِ رسول تھا نے سایۂ علم
شعلے جگر سے آہ کے اُٹھتے تھے دم بدم
اودے تھے لب، زبان میں کانٹے کمر میں خم
بے آب تیسرا تھا جو دن میہمان کو
ہوتی تھی بات بات میں لکنت زبان کو

اس قسم کے حصوں کو ابھی تک انیسؔ کی منظر نگاری اور فطرت کی تصویر کشی کی مثال کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے۔ لیکن دراصل یہ اس المناک انسانی ڈرامے کا علامتی پس منظر ہے جس کی ایک جھلک ہم آخری بند میں دیکھتے ہیں :

اس دھوپ میں کھڑے تھے اکیلے شہ امم

زمین کی سرخی، آسمان کی زردی، فلک سے آگ برسنا، حبابوں کا تپنا، پتوں کا چہرہ مدقوق کی طرح زرد ہونا، نہر علقمہ کے سوکھے ہوئے لب، پانی میں آگ، درختوں کا جلنا اوران کے پتے جھڑ جانا۔ پھولوں کا ہنسنے سے انکار اور چشمۂ حیات کا خشک ہونا علامتی انداز بیان کی مثالیں ہیں اور پھر اس شدید جذباتی منظر کا نقطۂ عروج ہے ــــــ امام حسینؑ کی تنہائی، درد و الم، پیاس، کرب، زبان میں کانٹے اور جگر سے اٹھتے ہوئے آہ کے شعلے حقیقت نگاری اور براہ راست انداز بیان کبھی اس شدید تجربے کو الفاظ کی گرفت میں لانے کی جرأت بھی نہ کرسکتے تھے لیکن یہاں شدتِ احساس اور تجربے کی گہرائی اور پیچیدگی نے علامتی طرزِ بیان کا سہارا لیا ہے اور اس طرح انیسؔ نے دریا کو کوزے میں بھر دیا ہے۔ اور یہ منظر پورے واقعۂ کربلا کی علامت بن گیا ہے اور اس طرح یہ المناک اور معنی آفریں واقعہ ہمارے تجربے اور آگہی کا حصّہ بن گیا ہے۔ اس طرح کے پس منظروں کی انیسؔ کی شاعری میں کمی نہیں اور ان لمحات میں یہ انسانی ڈرامہ علامتی شاعری کی بلندیوں کو چھوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

مناظر فطرت کی طرح انیسؔ اکثر "اندرونی پس منظر" میں بھی ایک جذباتی شدت اور علامتی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ مثلاً زنداں کا یہ پس منظر جس میں امام حسینؑ کی شہادت کے بعد ان کے عزیز و اقارب قید ہیں۔ اس زنداں کا بیان اس مرثیے[1] کے پہلے تیرہ بندوں پر مشتمل ہے جس کے چند بند یہاں پیش کیے جا رہے ہیں:

بستی وہ فاطمہ کی کہاں اور یہ گھر اجاڑ
جانوں پہ تھی بنی ہوئی قسمت کا تھا بگاڑ

کیا دل کھلیں کہ شام سے جب بند ہوں کواڑ
دیواریں تھیں بلند کہ چھاتی پہ تھے پہاڑ

---

[1] مرثیہ: جب قیدیوں کو خانۂ زنداں میں شب ہوئی

گھبرا کے چھت کو بیبیاں ہر بار تکتی تھیں
ٹوٹے مکاں کی رات کو کڑیاں کڑکتی تھیں

مثلِ دلِ یزید تھا وہ سب مکاں سیاہ
تاروں کی روشنی کو بھی ملتی تھی واں نہ راہ
چھایا تھا دل جلی ہوئی رانڈوں کا دودِ آہ
حجرے سے چشم تر کے نکلتی نہ تھی نگاہ
گھر تھا اجل کا خانۂ رنج و بلا نہ تھا
برسوں سے واں چراغ کسی شب جلا نہ تھا

گرمی کی فصل اور ہوا کا وہ احتباس
وہ ضیق اس مکان کی اور قید کا ہراس
اندوہ کا وفور دلوں پر ہجومِ یاس
مائیں جو تھیں تو بچے تھے بے حواس
دیواریں بھی شکستہ تھیں در بھی جھکے ہوئے
جانیں بھی غم سے تنگ تھیں دل بھی رکے ہوئے

یہاں بھی ماحول اور انسانی جذبات ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ یا یوں کہا جا سکتا ہے کہ اس کرب، گھٹن، پریشانی، گہرے درد و غم، مایوسی اور کس مپرسی کی ترسیل کے لیے انیسؔ نے پس منظر کا سہارا لیا ہے۔ اس مکان کی تمام تفصیلات ایک طرف تو انیسؔ کے گہرے مشاہدے کی غمازی کرتی ہیں اور دوسری طرف ہر تفصیل کسی انسانی احساس اور کیفیت کی آئینہ دار بھی ہے۔ گویا بیک وقت حقیقت بھی ہے اور علامت بھی۔

اس طرح اس انسانی ڈرامے کے پس منظروں میں زنداں کی گھٹن، دشت کی ویرانی، رات کی سیاہی، آندھی اور طوفان اور دوپہر کی گرمی اور تپش بھی علامتوں کا درجہ رکھتی ہیں اور ان مناظر کے جذباتی آہنگ اور مرکزی موضوع کی معنویت کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔ اور ان لمحات کا مجموعی تاثر منظر اور پس منظر دونوں کا مرہون منت ہے۔ اور حسین کی طرح کربلا بھی اس واقعے کی مرکزی علامت ہے جس میں ایک جہان معنی آباد ہے۔

۵

جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے انیسؔ کے مرثیے فرداً فرداً منظوم ڈرامے نہیں ہیں کیوں کہ وہ ڈرامے کے فورم اور پیکر کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔ ہاں ان کی شاعری میں ڈرامائی تخیل کی کارفرمائی نے اسے ڈرامائی شاعری بنا دیا ہے۔ اور ان کے مرثیے ڈرامائی عناصر اور مناظر سے بھرپور ہیں۔ لیکن ان کے بعض کامیاب مرثیے مجموعی طور پر بھی ڈرامائی فارم سے کافی قریب معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً یہ مرثیہ :

"فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے"

جس میں شروع سے آخر تک ڈرامائی کیفیت کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اسے تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے جو ڈرامے کے تین ایکٹوں سے مشابہ معلوم ہوتے ہیں۔ پہلا حصہ امام حسین اور ان کے قافلے کی روانگی سے پہلے کے مناظر پیش کرتا ہے۔ دوسرے حصے میں روانگی، بزرگوں کی قبروں سے رخصت، مدینے سے رخصت، مکّے میں آمد اور روانگی اور سفر کے دوسرے مناظر اور واقعات ہیں۔ تیسرے حصّے میں مسلم کی شہادت کی خبر آتی ہے اور رنج و غم کی فضا چھا جاتی ہے۔ اور پھر محرم کا چاند دکھائی دیتا ہے اور امام حسین آنے والے المناک واقعات کی پیش گوئی کرتے ہیں۔ اور آخر یہ قافلہ اسی میدان کربلا میں داخل ہوتا ہے کربلا میں ان کی آمد پر یہ مرثیہ ختم ہو جاتا ہے۔ یہ تینوں حصّے پس منظر، واقعات، موڑ اور جذباتی آہنگ کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ لیکن مرکزی موضوع اور تجربے کے اعتبار سے ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور ان میں واقعاتی تسلسل بھی ہے۔ ان تینوں میں پہلا حصّہ سب سے زیادہ ڈرامائی کیفیت کا حامل ہے اور ہم یہاں اس کا مختصر تجزیہ پیش کریں گے۔ یہ حصّہ ۵۹ بندوں پر مشتمل ہے۔ اور اس بند سے شروع ہوتا ہے :

فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے   سادات کی بستی کے اجڑنے کی خبر ہے

درپیش ہے وہ غم کہ جہاں زیر و زبر ہے　　　　گل چاک گریباں ہے صبا خاک بہ سر ہے

گل رو صفتِ غنچہ کمربستہ کھڑے ہیں

سب ایک طرف صورتِ گلدستہ کھڑے ہیں

پہلا مصرع ہمیں صورت حال سے آگاہ کرتا ہے۔ دوسرا اس کے المناک پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تیسرا اس واقعے کی ہمہ گیر اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے اور چوتھا مصرع اس آفاقی معنویت کو زیادہ ڈرامائی اور علامتی انداز میں پیش کرتا ہے۔ یہ چاروں مصرعے گویا پردہ اٹھنے سے پہلے پس منظر کی موسیقی کا درجہ رکھتے ہیں جو ایک تیکھے اور فن کارانہ انداز سے ڈرامے کے موضوع کی طرف اشارہ کر رہی ہے اور اس کے لیے ایک مناسب موڈ اور جذباتی فضا تیار کر رہی ہے اور اب پردہ اٹھتا ہے تو ہم دیکھتے ہیں کہ

گل رو صفت غنچہ کمربستہ کھڑے ہیں

سب ایک طرف صورتِ گلدستہ کھڑے ہیں

چوتھے مصرعے میں گل کی علامتی معنویت اور پانچویں میں "گل رو" کا استعمال اس علامتی پس منظر اور انسانی منظر کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں اور ان کا صورت گلدستہ کھڑا ہونا ان کے ایک اخلاقی رشتے میں منسلک ہونے کا علامتی اظہار ہے۔ اور اب یہ گل رو (امام حسینؑ کے عزیز و اقارب) اس آفاقی تجربے کا ایک حصّہ بن جاتے ہیں۔ اگلے شعر میں:

آراستہ ہیں بہرِ سفر سروِ قبا پوش

عمامے سروں پر ہیں عبائیں بسرِ دوش

سرو کا لفظ پہلے بند کے اشعار کے شاعرانہ تخیل کو قائم رکھتا ہے لیکن ہم ان نوجوانوں کے انسانی خدوخال اور سراپا کی ایک جھلک بھی دیکھ لیتے ہیں اور اب یہ انسانی ڈرامہ شروع ہو سکتا ہے:

یارانِ وطن ہوتے ہیں آپس میں ہم آغوش　　　　حیراں کوئی تصویر کی صورت کوئی خاموش

پہلے مصرع کا انسانی گداز اور دوسرے مصرعے کی شاعرانہ لطافت مل کر وہ جذباتی فضا پیدا کر دیتے ہیں جو اس تجربے میں شرکت کے لیے ضروری ہے۔ اور اب ہم رخصت کے مختلف مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھ سکتے ہیں۔

منہ ملتا ہے رو کر کوئی سرور کے قدم پر
گر پڑتا ہے کوئی علی اکبر کے قدم پر
عباس کا منہ دیکھ کے کہتا ہے کوئی آہ　　اب آنکھوں سے چھپ جائے گی تصویر ید اللہ
کہتے ہیں گلے مل کے یہ قاسم کے ہوا خواہ　　واللہ دلوں پر ہے عجب صدمۂ جاں کاہ

اور ایک طرف امام حسین کے عقیدت مند اُن سے، اور نوجوان نوجوانوں سے رخصت ہو رہے ہیں تو دوسری طرف بچے بچوں سے۔

روتے ہیں وہ جو عون و محمد کے ہیں ہم سن
کہتے ہیں کہ مکتب میں نہ جی بہلے گا تم بن

اور ان کا اگلا جملہ :

گرمی کا مہینہ ہے سفر کے یہ نہیں دن

ہمیں ایک مناسب موقع پر ایک ضروری صورت حال سے بھی آگاہ کر دیتا ہے۔ عون و محمد کا جواب :

ہاں بھائیو تم بھی ہمیں یاد آؤ گے اکثر

قدرتی بھی ہے اور کسی قدر جذباتی بھی لیکن ان کا اگلا جملہ :

ماموں رہیں جنگل میں تو اپنا ہے وہی گھر

اور پھر اپنے دوستوں سے درخواست :

وہ دن ہو کہ ہم حقِ غلامی سے ادا ہوں
تم بھی یہ دُعا مانگو کہ ہم شہ پہ فدا ہوں

انھیں اس اخلاقی موضوع سے وابستہ کر دیتا ہے جس کے پس منظر میں یہ سب مناظر ایک خاص اہمیت حاصل کر چکے ہیں۔

اور اب اس صورت حال کو زیادہ عمومی اور ہمہ گیر طریقے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ بہت سے لوگ ملنے آ رہے ہیں۔ ہر دل اداس اور ہر چشم پُرنم ہے۔ رسولؐ کے روضے پر اداسی چھائی ہوئی ہے۔ بازار بند ہیں۔ گلی کوچوں میں خاک اڑ رہی ہے اور اب ہم رخصت کی تیاری کا ایک اور پہلو دیکھتے ہیں:

گھر میں کبھی جاتے ہیں کبھی آتے ہیں باہر — تدبیرِ سفر میں ہیں ادھر سبطِ پیمبر
تقسیم سواری کے تردد میں ہیں اکبر — اسباب نکلواتے ہیں عباسِ دلاور
شہ کو جنھیں لے جانا ہے وہ پاتے ہیں گھوڑے
خالی ہوا اصطبل چلے آتے ہیں گھوڑے

اور دوسری طرف:

حاضر درِ دولت پہ ہیں سب یاور و انصار — کوئی تو کمر باندھتا ہے اور کوئی ہتھیار
ہودج بھی کسے جاتے ہیں محمل بھی ہے تیار — چلّاتے ہیں درباں کوئی آئے نہ خبردار

اور اب گھر کے باہری حصّے میں سفر کی تیاری کے یہ چند مناظر پیش کرنے کے بعد پردہ گرتا ہے اور پھر فوراً اٹھتا ہے تو ہم حرم سرا کا منظر دیکھتے ہیں جہاں خواتین ایک دوسرے سے رخصت ہو رہی ہیں۔ یہ زیادہ دردناک اور جذباتی منظر ہے:

عوراتِ محلّہ چلی آتی ہیں بصد غم — کہتی ہیں یہ دن رحلتِ زہرا سے نہیں کم
پرسے کی طرح رونے کا غل ہوتا ہے ہر دم — فرش اٹھتا ہے کیا بچھتی ہے گویا صفِ ماتم۔
غل ہوتا ہے جس سمت جدا ہوتی ہیں زینب
ہر اک کے گلے ملتی ہیں اور روتی ہیں زینب

اب کچھ دیر تک ہم ان خواتین کی بات چیت سنتے ہیں ان کو انیسؔ نے ایک گروپ

کی حیثیت سے پیش کیا ہے لیکن ان کی شمولیت اس منظر کی تکمیل کے لیے ضروری ہے۔ ان کے ہر لفظ سے خلوص اور عقیدت چھلکتی ہے۔ ایک طرف ان کے الفاظ :

اُجڑے گا مدینہ جو یہ گھر ہوئے گا خالی
بربادیٔ یثرب کی بنا چرخ نے ڈالی

ہمیں مرکزی موضوع سے قریب رکھتے ہیں۔ اور دوسری طرف ان کے لہجے کا تنوع، الفاظ کا انتخاب اور محاورے کا بے ساختہ استعمال ہمیں ان کے جذبے کے خلوص اور شخصیت کے خدوخال سے بھی روشناس کراتا ہے۔ مثلاً

منھ دیکھ کے اصغر کا چلا آتا ہے رونا تکیہ وہ کہاں اور کہاں نرم بچھونا
آرام سے مادر کی کہاں گود میں سونا لکھا تھا اسی سن میں مسافر انہیں ہونا

کیا ہوگا جو میداں میں ہوا گرم چلے گی
یہ پھول سے کملائیں گے ماں ہاتھ ملے گی

اور اس طرح صورت حال کے مختلف پہلو بھی بڑے فطری اور لطیف انداز سے ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ جناب زینب کا جواب :

بہنو ہمیں یثرب سے لیے جاتی ہے تقدیر
وہ خط پہ خط آتے ہیں کہ مجبور ہیں شبیرؑ

صورت حال کے ایک اور پہلو کو اجاگر کرتا ہے اور پھر ان کے الفاظ

مجھ کو بھی ہے رنج ایسا کہ کچھ کہہ نہیں سکتی
بھائی سے جدا ہو کے مگر رہ نہیں سکتی

میں نہ صرف ہم ان کے گہرے جذبات کی ایک جھلک دیکھتے ہیں بلکہ ان کی شخصیت کے مرکزی آہنگ (امام حسین سے محبت) سے بھی روشناس ہو جاتے ہیں۔ ان کے الفاظ میں ان کی درد مند، اصول پرست اور دل کش شخصیت کے نقوش اُبھرتے چلے

جاتے ہیں اور پھر اب قافلے کے سردار امام حسین کی آواز آتی ہے :

تیار ہیں دروازے پہ سب ہودج و محمل
طے شام تلک ہو گی کہیں آج کی منزل

چلتی ہے ہوا سرد ابھی وقت سحر ہے
بچے کئی ہمراہ ہیں گرمی کا سفر ہے

تو ہمیں احساس ہوتا ہے کہ اب سفر شروع ہونے والا ہے۔ حسین دوبارہ تاکید کرتے ہیں۔

کہہ دو کوئی گہوارۂ اصغر کو بھی لائے — رخصت کروان کو کہ جو ہیں ملنے کو آئے
جانے کی خبر میرے نہ صغرا کہیں پائے — نادان سکینہ کہیں آنسو نہ بہائے

تو اب گویا روانگی کا وقت ہو چکا ہے لیکن آخری مصرع میں ایک مشکل صورت حال کی طرف اشارہ ہے اور اب بانو کی دردناک آواز ہمیں چونکا دیتی ہے :

میں لٹتی ہوں کیسا سفر اور کیسی سواری
غش ہو گئی ہے فاطمہ صغرا مری پیاری

ان الفاظ کے ساتھ ہماری نظر گھر کے دوسرے حصّے کی طرف جاتی ہے جہاں فاطمہ صغرا بے ہوش پڑی ہے۔ بانو اپنا کلام جاری رکھتی ہیں :

اب کس پہ میں اس صاحبِ آزار کو چھوڑوں
اس حال میں کس طرح میں بیمار کو چھوڑوں

اب اس ایکٹ کا سب سے پُردرد اور پیچیدہ منظر شروع ہو چکا ہے۔ صغرا بے ہوش پڑی ہے۔ ماں بے چین ہے :

ماں ہوں میں کلیجہ نہیں سینے میں سنبھلتا — صاحب مرے دل کو ہے کوئی ہاتھوں سے ملتا
میں تو اسے لے چلتی پہ کچھ بس نہیں چلتا — رہ جائیں جو ہنیں ہی تو دم اس کا بہلتا

دروازے پہ تیار سواری تو کھڑی ہے
پر اب تو مجھے جان کی صغرا کی پڑی ہے

اس بدنصیب ماں کے الفاظ ہمارے دل میں اُترتے چلے جاتے ہیں. ہر مسئلہ پس منظر میں جاتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور صغرا کا مسئلہ ایک شدید اور منفرد انسانی مسئلہ بن کر ہمارے سامنے آتا ہے. روانگی کا وقت ہے صغرا بے ہوش ہے. بہنیں بے قرار ہیں. ماں کی فریاد اور بہنوں کی صدائیں امام حسین تک پہنچتی ہیں اور :

سن کر یہ صدا شاہ کے آنسو نکل آئے
بیمار کے نزدیک گئے سر کو جھکائے

امام حسین کا یہ خاموش ردعمل الفاظ سے زیادہ اظہار کی قوت رکھتا ہے اور ہمیں ان کی دلی کیفیات میں شرکت کا موقع دیتا ہے اور اس کے بعد ان کا یہ مختصر جملہ :

کیا ضعف و نقاہت ہے خدا اس کو بچائے

ایک تقریر پر بھاری ہے۔ امام حسین صغرا کا بازو پکڑ کر دعا پڑھتے ہیں۔ صغرا آنکھ کھول کر ماں کو دیکھتی ہے اور کمزور آواز میں پوچھتی ہے :

۔۔۔ مجھ میں جو حواس آئے ہیں امّاں
کیا میرے مسیحا مرے پاس آئے ہیں امّاں

اور ماں کا مختصر جواب :

۔۔۔" ہاں ہاں وہی آئے ہیں مری جاں
جو کہنا ہو کہہ لو کہ یہاں اور ہے ساماں

یہ چند الفاظ ان تینوں کے باہمی رشتے کی شدت اور گہرائی کا تاثر پیدا کرتے ہیں اور صغرا کی جذباتی کیفیت سے روشناس کراتے ہیں۔ اور مسیحا کا لفظ اس لمحے کے روحانی پہلو کو بھی ابھار دیتا ہے۔ صغرا کو ماں کے الفاظ میں صورت حال کی طرف اشارہ بھی مل جاتا ہے اور

اب وہ پوچھتی ہے :

وہ کون سا ساماں ہے جو یوں روتے ہیں بابا
کھل کر کہو کیا مجھ سے جدا ہوتے ہیں بابا

اب صورت حال اور بھی زیادہ دردناک اور نازک ہو جاتی ہے۔ کسی میں ضبط کا یارا نہیں رہتا۔ زینب و کلثوم رونے لگتی ہیں۔ بانو بے بسی سے حسین کی طرف دیکھتی ہیں۔ امام حسین بڑی محبت سے صغرا سے خطاب کرتے ہیں :

پردہ رہا کیا خود تمہیں سب ہو گیا معلوم
تم چھٹتی ہو اس واسطے سب روتے ہیں صغرا
ہم آج سے آوارہ وطن ہوتے ہیں صغرا

صغرا حسرت سے باپ کی طرف دیکھتی ہے امام حسین اس کی نگاہوں کا مطلب سمجھ کر بڑے پیار سے اسے سمجھاتے ہیں کہ وہ سفر کی تکلیفیں برداشت نہیں کر سکتی :

میرا تو سفر رنج و مصیبت کا سفر ہے

کیوں کہ وہ بیمار ہے۔ وہ سفر کی صعوبتوں اور گرمی کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن صغرا کے لیے اپنے مسیحا کا قرب ان سب باتوں سے کہیں زیادہ اہم ہے۔ وہ بڑی عاجزی کے ساتھ چلنے کی درخواست کرتی ہے، اس کی وجہ سے کسی کو تکلیف نہ ہو گی۔ اسے نہ کھانے کی ضرورت ہے نہ پانی کی اسے تو اپنے باپ کا قرب چاہیے۔ اور وہ ہو تو :

گرمی میں بھی راحت سے گزر جائے گی بابا
آئے گا پسینہ تپ اتر جائے گی بابا

اس کے الفاظ میں کتنی بے ساختگی اور کم عمری کی معصومیت اور خلوص ہے۔ جو ہمارے دل کی گہرائیوں میں اترتا چلا جاتا ہے۔ صغرا اب اور زیادہ منت سے کہتی ہے :

کیا تاب اگر منھ سے کہوں درد ہے سر میں   اف تک نہ کروں بھڑکے اگر آگ جگر میں

قربان گئی چھوڑ نہ جاؤ مجھے گھر میں — بھولے سے بھی شب کو نہ کراہوں گی سفر میں

سب خاموش ہیں صغرا کی بے تابی بڑھتی جا رہی ہے۔ لیکن اس نے ابھی امید کا دامن نہیں چھوڑا۔ وہ اور زیادہ معصومیت سے یقین دلاتی ہے:

وہ بات نہ ہوئے گی کہ بے چین ہو مادر
ہر صبح میں پی لوں گی دوا آپ بنا کر

اسے بیٹی ہونے کا بھی دعوے نہیں۔ اسے علی اصغر اور سکینہ کی کنیز ہی سمجھ کر ساتھ لے چلیں

میں یہ نہیں کہتی کہ عماری میں بٹھا دو
بابا مجھے فضہؑ کی سواری میں بٹھا دو

صغرا کے الفاظ میں ہم اس کے دل کی گہرائیوں میں اترتے چلے جاتے ہیں اور اس کی کشمکش اور تنہائی کے کرب سے بھی روشناس ہوتے ہیں اور اس کی بے پایاں محبت اور معصومیت سے بھی متاثر ہوتے ہیں۔ امام حسینؑ پھر بڑی محبت سے اسے سمجھاتے ہیں اور صغرا بے چین ہو کر ماں کی طرف دیکھتی ہے اور ماںؑ کا جواب:

ماں نے کہا مختار ہیں بی بی شہِ عالم
میرے تو کلیجے پہ چھری چلتی ہے اس دم

صغرا کی تمام امیدوں پر پانی پھیر دیتا ہے اور اب اس کے پاس شکوہ و شکایت کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ اس کی آنکھوں میں آنسو ہیں اور آواز میں رقت:

صغرا نے کہا کوئی کسی کا نہیں زنہار — سب کی یہی مرضی ہے کہ مر جائے یہ بیمار
اللہ نہ وہ آنکھ کسی کی ہے نہ وہ پیار — اک ہم ہیں کہ ہیں سب پہ فدا سب کے ہیں غم خوار

تنہائی کا غم اسے کھائے جا رہا ہے:

دنیا سے سفر رنج و مصیبت میں لکھا تھا
تنہائی کا مرنا مری قسمت میں لکھا تھا

ہر شخص خاموش ہے۔ ہر شخص رو رہا ہے۔ کسی میں اتنی ہمت نہیں کہ صغرا کو سمجھا سکے۔ آخر امام حسین اسے سینے سے لگا کر کہتے ہیں

تو صبر کرو کوچ میں اب ہوتی ہے تاخیر

اب صغرا کی جذباتی کیفیت الفاظ کی حدود سے پرے ہے:

نزدیک تھا دل چیر کے پہلو نکل آئے
اچھا تو کہا منھ سے پہ آنسو نکل آئے

صغرا کی حالت دیکھ کر امام حسین بھی بے چین ہیں۔ وہ صغرا کو تسلی دینے کی آخری کوشش کرتے ہیں یعنی بیوی سے اشارے سے کہتے ہیں:

اکبر کو بلاؤ، علی اصغر کو بھی لاؤ
آئے علی اکبر تو کہا شاہ نے "آؤ
روٹھی ہے بہن تم سے گلے اس کو لگاؤ"

اور اب علی اکبر کے اس مختصر جملے سے:

"کیوں مجھ سے خفا ہو گئیں صغرا مری تقصیر؟"

صغرا کے جذبات کے سوتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ اور اب ہم اس کی شخصیت کا ایک اور پہلو دیکھتے ہیں۔ اگر امام حسین اس کے مسیحا ہیں تو اکبر محبوب ہیں۔ اس کم عمر لڑکی نے جو بچپن کا سفر طے کر چکی ہے اور جس نے ابھی جوانی کی سرحدوں میں قدم نہیں رکھا پہلے پہل اپنے بھائی کے پیکر میں مردانہ حسن و جمال کا جلوہ دیکھا ہے۔ اکبر سے اس کی محبت میں ایک والہانہ شدت اور رومانی نزاکت ہے، جو اس کے ہر لفظ سے عیاں ہے:

محبوب برادر ترے قربان یہ ہمشیر

اور

بل کھائی ہوئی زلفوں پہ وارے مجھے کوئی

اور پھر تلوار لیے شان سے چلنے کے میں صدقے
رخساروں پہ سبزے کے نکلنے کے میں صدقے

اس محبت میں بے تکلفی بھی ہے :

جلد آن کے بہنا کی خبر لیجیو بھائی
بن میرے کہیں بیاہ نہ کر لیجیو بھائی

اپنے محبوب بھائی کی جدائی کے خیال سے صغرا کا دل بیٹھا جا رہا ہے۔ بھائی کے بغیر اس کی زندگی کتنی ادھوری رہ جائے گی :

ڈھونڈیں گی یہ آنکھیں تمھیں ہر سو علی اکبر
یاد آئے گی یہ جسم کی خوشبو علی اکبر

اور کیا گزرے گی جب گھر سے چلے جاؤ گے بھائی
کیسے مجھے ہر بات میں یاد آؤ گے بھائی

اور پھر یکایک اسے اپنی حالت کا احساس ہوتا ہے اور مایوسی کے یہ الفاظ اس کی زبان سے نکلتے ہیں :

بھیّا جو اب آنا تو مری قبر پہ آنا
ہم گور کی منزل کی طرف ہوں گے روانا

اور اب اس کی حالت اور غیر ہونے لگتی ہے۔ وہ رو کر کہتی ہے :

سانس اکھڑے گی جس وقت تو فریاد کروں گی
میں ہچکیاں لے لے کے تمہیں یاد کروں گی

یہ الفاظ سن کر ماں کو جو اب تک دم بخود صغرا کی درد بھری باتیں سن رہی تھی، ضبط کا یارا نہیں رہتا :

ماں بولی یہ کیا کہتی ہے صغرا ترے قرباں
بیکس مری بچی ترا اللہ نگہباں

اور پھر انتہائی پیار بھرے لہجے میں اسے سمجھانے کی کوشش کرتی ہے:

کیا بھائی جدا بہنوں سے ہوتے نہیں بیٹا
کینے کے لیے جان کو کھوتے نہیں بیٹا

اور اب صغرا کو تسلی دینے کے لیے ماں بھی اپنی آخری کوشش کرتی ہے:

میں صدقے گئی بس نہ کرو گریہ وزاری
اصغر مرا روتا ہے صدا سن کے تمہاری

اب صغرا کی حالت اور بھی غیر ہو جاتی ہے۔ اس کا ننھا سا بھائی بھی اب اس کے پاس نہ ہوگا:

وہ کانپتے ہاتھوں کو اٹھا کر یہ پکاری
آ اے مرے ننھے سے مسافر ترے واری
چھٹتی ہے یہ بیمار بہن جان گئے تم
اصغر مری آواز کو پہچان گئے تم

اور اب صغرا جیسے ہر طرف سے مایوس ہو چکی ہے اپنے ننھے منے شیر خوار بھائی سے حال دل کہہ رہی ہے۔ کتنی دل سوز مگر قدرتی بات ہے اور اس میں نفسیات انسانی کا کتنا گہرا عرفان چھپا ہے۔ صغرا اس ننھے بچے سے کہتی ہے:

بیکس ہوں مرا کوئی طرف دار نہیں ہے
تم ہو، سو تمہیں طاقتِ گفتار نہیں ہے

اور اب یہ منظر ایک ایسے نقطے پر پہنچ گیا ہے جہاں سے آگے جانے کی جرأت الفاظ نہیں کر سکتے چند لمحے سب دم بخود رہتے ہیں اور جب دروازے سے عباس علی کی آواز آتی ہے:

چلنے کے لیے قافلہ تیار ہے سارا

تو یہ دردناک خاموشی ٹوٹتی ہے۔ امام حسین با دل نخواستہ اٹھتے ہیں اور:

اٹھے شہِ دیں گھر تہ و بالا ہوا سارا
لپٹا کے گلے فاطمہ صغرا کو دوبارہ

ان کے ساتھ اور سب بھی اٹھتے ہیں۔ اور اب ہم اس پُردرد منظر کی ایک آخری جھلک دیکھتے ہیں :

جس چشم کو دیکھا سو وہ پُر نم نظر آئی
اک مجلسِ ماتم تھی کہ برہم نظر آئی

اس دردناک منظر پر پردہ گرتا ہے اور مرثیے کا پہلا حصّہ اور ڈرامے کا پہلا ایکٹ ختم ہوتا ہے۔ رخصت کے اس "ایکٹ" میں انیس نے شروع سے آخر تک ڈرامائی کیفیت کو برقرار رکھا ہے۔ یہاں تک کہ اس کے بیشتر حصّے میں زمانۂ حال کا صیغہ استعمال کیا گیا ہے جس سے ڈرامائی کیفیت میں اضافہ ہوتا ہے۔ پہلے مصرع کے بعد "فرزند پیمبر کا مدینے سے سفر ہے" جس میں ہمیں صورت حال سے آگاہ کر دیا گیا ہے۔ (گویا اس ڈرامے کا عنوان ہے) ہم شاعر کی زبان سے آخر تک کچھ نہیں سنتے۔ وہ ایک ڈراما نگار اور ہدایت کار کی طرح پس پردہ رہتا ہے۔ اور اس کے تیار کیے ہوئے اسٹیج پر مختلف مناظر ابھرتے ہیں۔ مختلف کردار نمودار ہوتے ہیں اور اپنا رول ادا کرتے ہیں اور ہم ان کے مکالمے، ردعمل، نقل و حرکت، لباس اور چہرے کے تاثرات کی مدد سے ان کی دلی کیفیات سے روشناس ہوتے ہیں۔ اور مکالمے کی مدد سے ہمیں گاہے گاہے صورت حال سے متعلق ضروری معلومات بھی حاصل ہوتی رہتی ہیں۔ اور جیسے جیسے یہ ڈرامائی ایکشن ہماری نظروں کے سامنے بے نقاب ہوتا ہے نہ صرف ان کرداروں کے نقش و نگار ابھرتے ہیں بلکہ انسانی مسائل، تہذیبی پس منظر، اخلاقی اقدار، انسانی رشتوں، عقائد اور جذبات کی ایک دنیا بے نقاب ہوتی ہے۔ ان مناظر میں بعض کرداروں کو گروپ کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے اور بعض کو منفرد کرداروں کی حیثیت سے۔ صغرا اس ڈرامائی ایکشن کی سب سے زیادہ منفرد اور پیچیدہ کردار ہے اور اس کا مسئلہ بھی مرکزی اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ صغرا کے علاوہ امام حسینؑ بانو اور زینب کے کردار بھی بڑی خوب صورتی سے ابھرتے ہیں۔ اکبر اور عون و محمد کو بھی انفرادی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے، باقی کرداروں کی ہم ایک جھلک دیکھتے ہیں یا انہیں گروپ

کی حیثیت سے دیکھتے ہیں۔ گاہے گاہے ہم پس منظر کی جھلک بھی دیکھتے ہیں۔ پس منظر اور سیٹیج کے دوسرے لوازمات کا استعمال حقیقی بھی ہے۔ مثلاً ہودج، محمل، گھوڑے، سامان سفر، مسند، فرش، اصغر کا گہوارہ، تلوار، عبائیں، قبائیں، وقت سحر، گرمی کا مہینہ وغیرہ اور علامتی بھی۔ مثلاً

"گل چاک گریباں ہے، صبا خاک بسر ہے"

"روضے پہ اُداسی ہے رسولِ عربی کے"

"خاک اُڑتی ہے یثرب کی تباہی کے ہیں ساماں"

مجموعی طور پر اس مرثیے کا ماحول ایک حقیقت پسند نفسیاتی ڈرامے سے قریب ہے جس میں کہیں کہیں علامتی کیفیت بھی پائی جاتی ہے۔ اور آفاقی اور اخلاقی پس منظر کی جھلکیاں بھی ہیں۔ کردار نگاری، جذبات نگاری، منظر کشی، نفسیات انسانی کا عرفان، زبان کی سادگی اور بے ساختگی، محاورے کا خوب صورت استعمال، گہرا مشاہدہ اور لطیف اور فن کارانہ حقیقت نگاری اس مرثیے خصوصاً اس کے پہلے حصّے کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ رخصت کی صورت حال بجائے خود ڈرامائی امکانات سے بھرپور ہے۔ اور ذہن میں ایسے متعدد مناظر آسکتے ہیں جہاں ایک خلاق ڈراما نگار نے اسے ڈرامے کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ مثلاً شیکسپیر کے ڈرامے میں انٹونی اور کلیوپٹرا کی جدائی کا منظر یا ہیملٹ کی اوفیلیا سے رخصت۔ ابسن کے ڈرامے "گڑیا گھر" میں نورا کی اپنے شوہر اور گھر سے رخصت۔ ایلیٹ کے ڈرامے (FAMILY REUNION) میں ہنری کی رخصت، چیخوف کے ڈرامے "چیری کا باغ" میں رانوسکایا کی اپنے خاندان کے ساتھ اپنے آبائی مکان اور چیری کے باغ سے رخصت۔ چیخوف کے ڈرامے "تین بہنیں" میں داراشنین اور توزن باخ کی اپنی محبوباؤں سے رخصت۔ برنارڈ شو کے ڈرامے "کینڈڈا" میں یوجین کی کینڈڈا اور اس کے شوہر سے رخصت۔ سارتر کے ڈرامے (FLIES) میں اورسٹیز

کی رخصت۔ کالی داس کے ڈرامے میں راجہ دشینت کی شکنتلا سے رخصت۔ وغیرہ وغیرہ۔ رخصت کے یہ سب مناظر اسی لیے ذہن میں آتے ہیں کہ یہ بہت پر اثر اور کامیاب ہیں۔ اور ان کے ڈرامائی حسن نے ان کو ناقابل فراموش بنادیا ہے۔ ان میں بعض مناظر مثلاً انٹونی اور کلیوپٹرا کا منظر اور "چیری کا باغ" کا منظر غیر معمولی ڈرامائی اعجاز اور فنی کمالات کے حامل ہیں۔ میری رائے میں انیس کے اس رخصتی منظر کو بھی ان مشہور اور ناقابل فراموش رخصتی مناظر کے پہلو بہ پہلو رکھا جا سکتا ہے۔ اور بعض لحاظ سے یہ منظر ان میں سے بیشتر مناظر سے زیادہ گہرا اور تابناک ہے۔ اور یہ انیس کی غیر معمولی ڈرامائی صلاحیتوں اور ہنرمندی کا ایک ناقابل تردید ثبوت ہے کہ ان کے فن کو دنیا کے عظیم ترین ڈرامانگاروں کے شاہکاروں سے قریب لاکر دیکھنے میں ہمیں کوئی حجاب معلوم نہیں ہوتا۔

۶

انیس کی شاعری میں ڈرامائی عناصر کا مطالعہ ان کی شاعرانہ عظمت کے احساس کو بھی فزوں تر کرتا ہے۔ اس جائزے سے رفتہ رفتہ اس حقیقت کا انکشاف ہو سکتا ہے کہ انیس کی شاعری میں تقریباً وہ سبھی خصوصیات موجود ہیں جنہیں عظیم شاعری کی پہچان کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً موضوع کی عظمت، ہمہ گیر اخلاقی تصورات، وژن عقیدے کا خلوص، تجربے کی گہرائی، شاعری میں وسعت اور گیرائی، زندگی کا گہرا مشاہدہ اور انسانی نفسیات کا ادراک۔ زندگی اور انسانوں سے گہری دل چسپی اور اس کے حسن سے والہانہ محبت۔ شدت احساس۔ ذوق جمال۔ حقیقت کا بھرپور احساس اور تخیل کی بے باکی اور توانائی۔ فن کارانہ ہنرمندی اور زبان و بیان کے وسائل پر غیر معمولی قدرت۔ محاورے اور زبان کا تخلیقی استعمال۔ لہجے کا تنوع۔ انداز بیان کی شائستگی۔ انفرادیت اور بے ساختہ پن۔ شخصیت کا شکوہ اور گداز اور ہر جگہ ایک خلاق ذہن کی کارفرمائی اور پھر ان کے ساتھ

اخلاقی اور تہذیبی اقدار کا پس منظر[1]۔ غرض کہ عظیم شاعری کی جتنی خصوصیات ذہن میں آسکتی ہیں تقریباً وہ سبھی انیسؔ کی شاعری میں موجود ہیں۔ اور ان میں سے بیشتر خصوصیات وہ ہیں جو ایک بڑے شاعر کو ایک کامیاب ڈرامہ نگار بھی بنا سکتی ہیں۔ (بشرطیکہ وہ ڈرامائی فورم کو اپنائے) یا کم سے کم اس کی شاعری کو ڈرامائی شاعری بنا سکتی ہیں۔ ان سب باتوں کے باوصف جو چیز انیس کی شاعری کے ڈرامائی حسن اور تاثر کو کسی قدر کم کر دیتی ہے وہ کہیں کہیں ان کے کلام میں غیر ضروری طوالت اور تکرار ہے جو غالباً ان کی شاعری کی واحد کمزوری ہے۔ اس کمزوری سے انیس کی شاعرانہ عظمت پر تو حرف نہیں آسکتا، کیوں کہ یہ کمزوری دنیا کے متعدد عظیم شاعروں میں دیکھی جا سکتی ہے، لیکن ڈراما عام طور پر اس کمزوری کی تاب نہیں لا سکتا۔ اس لیے ہم عظیم ڈرامائی ادب کو اور خاص طور سے منظوم ڈرامے کو بڑی حد تک اس عیب سے پاک پاتے ہیں۔ اور جہاں انیسؔ کے مرثیے اس عیب سے پاک ہیں وہاں ان کے ڈرامائی حسن میں اضافہ ہو گیا ہے۔ اس قسم کے مرثیوں کی انیس کے ہاں کمی نہیں۔ اور ان کے بعض طویل مرثیے بھی شروع سے آخر تک ڈرامائی کیفیت کے حامل ہیں۔ کیونکہ بعض صورتوں میں تفصیل اور تکرار ڈرامائی کیفیت کو دوبالا بھی کر دیتی ہے۔ مثلاً میدان کارزار کے وہ مناظر جہاں الفاظ کی بھرمار اور تکرار ایک ہما ہمی۔ خون خرابے اور ایک تیز رو ڈرامائی ایکشن کا تاثر پیدا کرتی ہے اور جہاں بقول انیسؔ ''نقطے ڈھالیں اور الف خنجر خونخوار بن گئے ہیں''[2]۔ یہاں الفاظ کا بے محابا استعمال بھی انیسؔ کے اعجاز بیان اور ڈرامائی ہنرمندی کا ایک مظہر ہے لیکن کہیں کہیں ان کے مکالموں اور حزنیہ مناظر میں بھی کسی حد تک غیر ضروری طوالت سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ یہ بات اس لیے بھی قابل افسوس ہے کہ انیسؔ کے اعجاز قلم

---

[1] یہ پس منظر مذہبی، روحانی، ارضی اور ہندوستانی اور آفاقی عناصر کا ایک سنگم ہے۔ اس مسئلے پر اس لیے تفصیل سے روشنی نہیں ڈالی گئی کیوں کہ یہ ہمارے موضوع سے کسی قدر دور لے جاتا ہے۔ اور خود ایک تفصیلی بحث کا مطالبہ کرتا ہے۔ [2] مرثیہ: ''یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر''

نے اکثر اس قسم کے مناظر میں ایک ہی بند یا مصرع بلکہ کبھی کبھی تو ایک معمولی اشارے میں احساس اور معنی کی ایک دنیا کو بے نقاب کر دیا ہے اور اس میں شک نہیں کہ انیسؔ طوالت ہی کے نہیں، اختصار کے بھی بادشاہ ہیں۔ جس کا اندازہ اس مطالعے سے بھی ہو سکتا ہے۔

بہر حال انیسؔ کی شاعری کی اس کمزوری کو ہم ان کے کلام کے مخصوص پس منظر کی روشنی میں سمجھ سکتے ہیں۔ انیسؔ کے مرثیے نہ تو صرف مطالعے کے لیے لکھے گئے تھے جس میں خیال کی نزاکت اور پیچیدگی کو غور و فکر کے بعد سمجھا جا سکتا ہے اور نہ ان کے مرثیے اسٹیج پیش کش کے لیے لکھے گئے تھے جہاں الفاظ کے علاوہ دوسرے ڈرامائی لوازمات بھی خیال کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ انیس صرف الفاظ، آواز اور چشم و ابرو کے اشاروں سے یہ حیرت انگیز ڈرامائی مناظر پیش کرتے تھے۔ اس لیے کہیں کہیں ڈرامائی اسٹائل کی بعض اہم خصوصیات کو نظر انداز کرنے پر مجبور تھے۔ بہر کیف مجموعی طور پر انیسؔ کی شاعری کے ڈرامائی عناصر کا مطالعہ ہمیں اس اعتراف پر مجبور کرتا ہے کہ انیسؔ نہ صرف اردو کے عظیم ترین شاعروں (غالبؔ، اقبالؔ، انیسؔ، میرؔ) میں سے ایک ہیں بلکہ ان کا شمار دنیا کے عظیم شاعروں میں کیا جا سکتا ہے۔

مجیب رضوی

اَوَدھ کے دو عظیم شاعر ــــــ تلسی داس اور میر انیسؔ

اودھ کی سرزمین پر تین ایسی ہستیاں اُبھریں جنھوں نے بیانیہ شاعری کو نقطۂ عروج پر پہنچا دیا اور انھوں نے عروسِ سخن کو اس طرح سجایا اور سنوارا کہ اس کے حسن کی تابناکی کو صدیوں کی دھول بھی دھندلا نہ سکی۔ اس سلسلے کی ابتدا شاعرِ درد ملک محمد جائسیؔ سے ہوتی ہے اور اس کی آخری کڑی مدح خوانِ اہلِ بیت میر انیسؔ ہیں۔ شاعری درد سے خالی ہو تو جائسیؔ کے لیے وہ ایک بے روح حسین جسم ہے اور انیسؔ کی دعا ہے کہ مرثیہ درد سے نہ خالی ہووے۔ تلسیؔ داس کے لیے شاعری رام کا لطف و کرم[1] ہے اور انیسؔ کے لیے "لطف[2] حضرت کا یہ ہے، رحمتِ یزدانی ہے"۔ تلسی داس خود کو شاعر ہونے کے لائق بھی نہیں سمجھتے، وہ صرف مدح رام میں سرشار ہیں[3] اور رام کی ثناخوانی کو ہی اپنی زندگی کا حاصل اور اپنی شاعری کی معراج سمجھتے ہیں۔ انیسؔ خود کو

---

1. تمہری کرپاں سُلبھ سوؤ موریں۔ مانس، ۱/۱۴/۱۱۔
جَدَپِ کَبِت رس ایکو نا نہیں ‏ ‏ ‏ ‏ رام پرتاپ پرگٹ یہہ ما نہیں
سوئی بھروس موریں من آوا ‏ ‏ ‏ ‏ کیہہ نہ سُسَنگ بڑ پَتن پاوا
2. انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء صفحہ ۱۷۲
3. مانس، ب ۱/۱۲/۹۔ ۱/۱۴/۱۷۔

مبتدی کہتے ہیں اور شوقِ مداحیِ شبیرؑ کے لیے دست بدُعا ہیں ؛

مبتدی ہوں، مجھے توقیر عطا کر یا رب
شوقِ مداحیِ شبیرؑ عطا کر یا رب[1]

تلسی داس بھی خود کو "بال کوی" کہتے ہیں اور "مبتدی شاعر رام کی التفات کا خواہاں ہے۔"[2] "بال کوی" مبتدی کا مترادف ہے۔ تلسی داس نے انکساری کا دامن کبھی نہیں چھوڑا اور ذہن کی جودت اور طبیعت کی روانی کا دعویٰ اپنے کلام میں کسی جگہ نہیں کیا۔ وہ اپنی عظمت کو رام کی عنایت ہی سمجھتے ہیں۔ انیسؔ نے ایک جگہ ضرور "ایک قطرۂ ناچیز کو" دریا کرنے کا دعویٰ کیا ہے لیکن فوراً ہی احساس ندامت نے انھیں یہ کہنے پر مجبور کر دیا ہے ؛

مجرم ہوں، کبھی ایسی خطا کی نہیں میں نے
بھولے سے بھی آپ اپنی ثنا کی نہیں میں نے
تقصیر بحل کیجیے، بے جا کیا میں نے

تلسی داس "پراکرت جن" (جسدِ خاکی) کی قصیدہ خوانی شاعری کے لیے باعث ننگ سمجھتے ہیں اور جو ایسی بے ادبی کرتا ہے اُسے ہمیشہ ندامت ہوتی ہے۔[3] رامؑ کی محبت کے سوا تلسی داس کے دل میں کچھ بھی نہیں ہے۔[4] اسی آواز کی گونج انیسؔ کے یہاں بھی سُنائی پڑتی ہے۔ وہ مدح امرا پر نادم ہیں اور محبت امام ازلی کا دم بھرتے ہیں ؛

دل سے کبھی مدحِ اُمرا کی نہیں میں نے[5]

---

[1] انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء صفحہ ۱۷۲

[2] بال بِنے شُنی شُسرِچ لکھِ موپر ہوہو کرپال، مانس، ۱/۱۲/۷ ۔ ۱/۱۴/۱۷

[3] کینھے پراکرت جن گن گانا ۔۔۔ سر دُھن گرا لگت پچھتانا۔ مانس۔ ۱/۱۱/۷

[4] رام بھروس ہردیں نہیں دُوجا ۔ مانس، ۴/۱۲۹/۲

[5] انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۱۷

ناز‌اں ہوں محبت پہ امام ازلی کی[1]

تلسی کو یقین ہے کہ کلجگ میں رام کتھا ہی رنج و محن سے نجات دلا سکتی ہے[2]، رام کی ثنا خوانی ہی کلجگ سے نجات پانے کا واحد ذریعہ ہے[3]۔ کلجگ پر تلسی داس نے رام چرت مانس میں روشنی ڈالی ہے لیکن 'کویتا ولی' اور 'دوہا ولی' میں انھوں نے کلجگ کے مصائب کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کلجگ میں انصاف ناپید ہے کیوں کہ "وید کی شریعت بھلا دی گئی ہے[4] اور زمین پر چور راجہ بن بیٹھے ہیں۔ باطل کا بول بالا ہے، نیک و بد کا فرق مٹ گیا ہے۔ اس عہد میں شرفا کی مٹی پلید ہے اور کمینے[5] صاحبِ اختیار بن بیٹھے ہیں۔ اس لیے سزا ہی سزا ملتی ہے، جزا کی گنجائش باقی نہیں ہے۔" کچھ صاحبِ رائے لوگوں کا کہنا ہے کہ کلجگ کے بہانے تلسی داس نے اپنے عہد کی زبوں حالی کا رونا رویا ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ کلجگ کا روایتی بیان کافی حد تک اس سلسلے میں تلسی داس پر اثر انداز ہوا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ضرور ہے کہ تلسی داس نے رام کو عہد کا نجات دہندہ (لوک نائک) بنا کر پیش کیا ہے اور انھوں نے عوام کو تلقین کی ہے کہ رام کا دامن ہی ان کا واحد سہارا ہے۔

کلجگ کا یہی ماتم اور پر آشوبیٔ زمانہ سے نجات دلانے والے امام حسین سے یہی فریاد میر انیس کے کلام میں سنائی پڑتی ہے۔ اُن کو بھی شکایت ہے کہ عدل گستری ناپید ہے، حق و باطل میں تمیز نہیں ہوتی، نیک و بد کی پہچان ختم ہو چکی ہے اُن کو بھی نجات کی کوئی امید ہے تو صرف سرکارِ محمدی اور سرکارِ حسینی سے ہے:

---

[1] انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۱۷

[2] رام کتھا جگ منگل کرنی، مانس، ۱/۱۰/۵

[3] کبھی کو بدانس ہردیں بچاری ۔ گاؤ ہینہ جس کلِ مل ہاری ، مانس، ۱/۱۱/۱۶۲

[4] بید دھرم دور گئے، بھوم چور بھوپ بھئے ۔ مانس، ۱/۱۸۲

[5] گونڈ گنوار نرپال مہی جمن مہا مہی پال ۔ سام نہ دام، نہ بھید کلِ کیول ڈنڈ کرال ۔ دوہاولی، ۵۵۹

عالم[۱] ہے مکدر، کوئی دل صاف نہیں ہے
اس عہد میں سب کچھ ہے، پر انصاف نہیں ہے

نیک[۲] و بدِ عالم میں تامل نہیں کرتے

کچھ[۳] دفترِ باطل کی حقیقت نہیں مولا
میں کیا ہوں، کسی روح کو راحت نہیں مولا

خاموش[۴] ہیں، گو شیشۂ دل چور ہوئے ہیں
اشکوں کے ٹپک پڑنے سے مجبور ہوئے ہیں

خواہاں[۵] نہیں یا قوتِ سخن کا کوئی گو آج
ہے آپ کی سرکار تو، یا صاحبِ معراج

اے[۶] باعث ایجادِ جہاں، خلق کے سرتاج

امید[۷] اسی گھر کی، وسیلہ اسی گھر کا
دولت یہی میری، یہی توشہ ہے سفر کا

حسین اور رام کے کردار میں مماثلت

کلام جائسی تمثیل نگاری کا شاہ کار ہے اور اسی لیے پدماوت کے تمام کردار علامتی ہیں۔ مجاز اور حقیقت کا حسین امتزاج پدماوت کے ہر بند میں منعکس ہے۔ جائسی کا ہیرو راجہ رتن سین تخت و تاج سے منہ موڑ کر راہ سلوک پر گامزن ہوتا ہے اور اس کی گدائی معشوق سے وصل، فنافی المعشوق اور بقا بعد فنا کے تمام مراحل سر کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اس کے مقابلے میں علاالدین کی شاہی سطوت و جبروت کو ایک "مشت خاک" کے

۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۷ - انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء صفحہ ۱۵-۱۶

علاوہ کچھ نصیب نہیں ہوتا۔ گدا مٹ کر بھی خوش نصیب ہے اور شاہ تمام کروفر کے باوجود حرماں نصیب ہے۔ یہی وہ ستون ہے جس پر کلام انیس کی عمارت کھڑی ہے، یہی وہ فضا ہے جو انیس کی شاعری کو جاوداں بناتی ہے۔ لیکن اس حقیقت کو نظر نہیں کیا جا سکتا کہ گدا اور فقیر حسین پر انیس نے اپنے مرثیوں میں کم سے کم توجہ مرکوز کی ہے۔ شاہ حسین کے آب و تاب میں امام حسین کا یہ وصف گم ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انیس کے امام حسین تلسی داس کے رام سے زیادہ قریب نظر آتے ہیں۔

تلسی داس نے ایک راجہ کے پیکر خاکی میں ویدانتی فلسفہ سمو کر اسے الوہیت کے اس درجے پر فائز کر دیا ہے جو وحدت الوجود کے ہم پلّہ ہے اور انیس نے ایک امام و ولی کو صاحب تخت و تاج بنا کر اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ ایک نیک خصلت پاک طینت، دین دار اور دین پناہ شہنشاہ بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

تلسی داس نے رام کے لیے اودھ پتی (شاہ اودھ) مہی پال (خسرو زمیں)، دِگپال (شاہ شش جہت)، مہاراج، راجہ، جگپال (شاہ زماں) اور صاحب[۱] ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں۔ شاہ یثرب و بطحا، شاہ دین و دنیا، شاہ زماں، خسرو زمیں، بادشاہ کائنات، شاہ بحر و بر، جہاں دار جیسے الفاظ کا انیس نے بھی حسین کے شاہانہ کردار کی عکاسی کے لیے سہارا لیا ہے۔ انھوں نے اپنے پورے کلام میں اگر کسی ایک لفظ کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے تو وہ شاہ اور اس کے مترادفات ہیں۔ تلسی داس اور انیس دونوں نے اپنے ہیروؤں کو ایک مثالی بادشاہ کے کردار میں پیش کیا ہے کیوں کہ دونوں ہم خیال ہیں کہ کلجگ کی طوائف الملوکی کا واحد حل ایک مثالی سلطنت کا قیام ہے۔

تلسی داس اور انیس دونوں ہی دین داری کو جہاں داری کے لیے لازمی سمجھتے ہیں اور اسی لیے انھوں نے رام اور حسین کے کردار میں جہاں داری اور دین داری کو

۱؎ مانس، ۵، ۳/۲۸/۱ - ۸/۳۷/۱ - ۴/۳۸/۷ - کویتاولی، ۷/۲۳ - ہنومان، ۱۱، ۱۴، ۱۶، ۱۸

سمو دیا ہے۔ دونوں کی جدائی میں مثالی بادشاہ پیدا نہیں ہوسکتا۔ یزید صحابیِ رسول ہونے کا دعویدار ہونے پر بھی دین سے منحرف ہے، فاسق و فاجر ہے۔ چاروں ویدوں کا جانکار ہونے پر بھی راون ظالم و جابر اور مجسّم کبر ہے۔ انیس اسی لیے ایسے بادشاہ کو قابلِ نفرت سمجھتے ہیں۔ وہ تو یزید کے لیے شاہ اور بادشاہ کا لفظ بھی استعمال کرنا گوارا نہیں کرتے۔ انھوں نے اپنے کلام میں یزید کو ہمیشہ امیرِ شام، حاکم اور رئیس ہی گردانا ہے۔ تلسی داس نے راون کو لنکا پتی (شاہ لنکا) تو کہا ہے لیکن اس کے لیے انھوں نے بھی ایسے الفاظ کے استعمال سے گریز کیا ہے جو ان کے آدرش راجہ کے لیے وقف ہو چکے تھے۔

تلسی داس کے رام "دھرم دُھرندر (ستونِ دین)، شاہ کی شکل میں ولی ہیں، اخلاقیات کا سرچشمہ ہیں۔"[۱] وہ انتریامی (رازِ نہانی کے جان کار) ہیں۔ انیس کے حسین تو اپنے دین کی حفاظت کے لیے ہی سب کچھ قربان کر رہے ہیں۔ انھیں سر دینا منظور ہے لیکن یزید کے ہاتھ میں ہاتھ دینا منظور نہیں ہے۔ وہ "شاہِ دیں پناہ"[۲] ہیں، وہ شہِ دیں بھی ہیں اور علمِ امامت (انتریامی) سے آگاہی بھی رکھتے ہیں۔

جہاں داری اور دین داری ایک دوسرے میں پیوستہ ہوں تو اس کا لازمی نتیجہ دین پناہی اور جہاں پناہی ہے۔ جس بادشاہ کی سلطنت میں جہاں پناہی کا فقدان ہو اور "رعایا[۴] پریشان حال ہو" تلسی کو کامل یقین ہے کہ "وہ راجہ دوزخ میں جلے گا۔" انیس کے لیے یزید دوزخی ہے کیوں کہ اس کی حکومت میں تو امام حسین ایسی برگزیدہ ہستی کو بھی سکون نصیب نہیں ہے۔

۱۔ دھرم دُھرندر نرپ رشی جانی ۔ مانس، ۱/۱۴۳/۶

۲۔ دھرم دُھرندر نیتی ندھانا ۔ مانس، ۱/۱۵۳/۴

۳۔ انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۹۳ - ۴۸

۴۔ جاسو راج پریہ پرجا دکھاری سو نرپ اَوَسی نرک ادھیکاری ۔ مانس، ۲/۷۱/۶

تلسی داس کے رام "غریب نواز" ہیں[۵۱]۔ وہ اُن کی غریب نوازی کے ذکر سے کبھی نہیں چوکتے۔ ان کے رام[۵۲] "دھن دولت، دین ایمان، جگہ زمین کے داتا بھی ہیں اور نجات دہندہ بھی"۔ انیس کے حسین بھی غریب نواز ہیں۔ رام تو خیر اودھ کے شاہ تھے بھی لیکن حسین تو کسی گاؤں کے زمین دار بھی نہیں تھے۔ پھر بھی انیس نے ان کی سخاوت، غربا پروری اور جہاں پناہی کو ہمارے دلوں پر نقش کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ حسین بھی غریبوں کے والی و مددگار ہیں، وہ زر بھی دیتے ہیں اور جنت میں گھر بھی دیتے ہیں۔ وہ گناہ گاروں کی شفاعت بھی کرتے ہیں اور محتاجوں کی حاجت روائی بھی:

چلاتی تھیں رانڈیں کہ چلی شہ کی سواری — لے گا خبر اب کون مصیبت میں ہماری
آنکھوں سے یتیموں کے دُرِ اشک تھے جاری — مضطر تھے اپاہج، ضعفا کرتے تھے زاری
کہتے تھے گدا، ہم کو غنی کون کرے گا
محتاجوں کی فاقہ شکنی کون کرے گا[۵۳]

ان سے قطرہ کوئی مانگے تو گہر دیتے ہیں — ہیں سخی ابن سخی، بات پہ سر دیتے ہیں
پیٹ سائل کا یہ فاقوں میں بھی بھر دیتے ہیں — یاں تو زر دیتے ہیں، فردوس میں گھر دیتے ہیں
آس مجرم کی، گہنہ گار کی اُمید ہیں یہ[۵۴]

تلسی داس کے رام صرف ایک آدرش راجہ ہی نہیں ہیں۔ وہ اوتار بھی ہیں اور قادر مطلق بھی۔ "برہما، وشنو، مہیش ان کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔" "ان کو وہی جان سکتا ہے جسے وہ توفیق عطا فرمائیں" اور جاننے والا ان میں ہی فنا ہو جاتا ہے:

---

۵۱ مانس۔ ۷۔۶/۱۳/۲۔ کویتاولی، ۵/۲۱۹۔ ہنومان، ۱۸۰

۵۲ ذانِ مُکتِ دھن دھرم دھام کے۔ مانس، ۲/۳۲/۲

۵۳ انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء صفحہ ۳۲

۵۴ وہی صفحہ ۴۴

سوئی جانئی جیہہ دیہو جنائی   جانت تمہی تمہی ہوئی جائی[1]

رام نے انسان کی بہبود اور فلاح کے لیے جسد خاکی اختیار کیا ہے اور ایک عام راجہ کی طرح وہ بات کرتے ہیں، کام کرتے ہیں :

نر تنو دھریو سنت سر کاجا   کہو، کرھو جس پراکرت راجا[2]

تلسی داس کے رام ذرّے ذرّے میں موجود ہیں۔ ان کے وجود سے کوئی جگہ خالی نہیں ہے۔ رام نے اپنے ٹھہرنے کے لیے رشی والمیک سے جگہ مانگی تھی۔ والمیک کے زبانی تلسی داس نے اس راز کو عیاں کرایا ہے :

پوچھیھو موہ کہ رھوں کہنہ ، میں پونچھت سکچاؤں
جہنہ نہ ہوھو تہنہ دیہو کہہ ، تمہی دکھاوں ٹھاؤں[3]

انیس کے حسین بھی شمع ایمان ہیں، اُن کے نور کے نہاں ہونے سے عالم امکان میں اندھیرا ہو جائے گا، اُنھیں کے نور سے فلک روشن ہے اور زمین منور ہے :

شمع ایماں ہوں، اگر سر مرا کٹ جائے گا   یہ مرقع ابھی اک دم میں اُلٹ جائے گا

ابھی نظروں سے نہاں نور جو میرا ہو جائے   محفل عالم امکاں میں اندھیرا ہو جائے

مجھ سے روشن ہے فلک، مجھ سے منور ہے زمیں

انیس کے کلام میں حسین کی شخصیت کے مجموعی تاثر کی مولانا شبلی نے مختصر لیکن بھرپور نشان دہی کی ہے کہ امام حسین علیہ السلام تمام عالم کے کاروبار کے مالک ہیں جن و انس، شجر، حجر سب ان کے محکوم ہیں۔ ان کا غیظ میں آنا عالم کردگار کا غیظ میں

---

[1] مانس ، ۱۲۷ / ۲
[2] وہی ، ۱۲۷ / ۲
[3] وہی ، ۱۲۷ / ۲

آتا ہے۔[۱]" اس طرح تلسی کے رام اور انیس کے حسین دونوں خاکی بھی ہیں اور آفاقی بھی۔ دونوں فطرت بشری سے محدود بھی ہیں اور مافوق الفطرت سے لامحدود بھی۔

تلسی داس کے رام "رگھو کل تلک"، "رگھو کل دیپ"، "روی کل" (شعاع خاندان سورج) ہیں۔ انیس کے حسین بھی شمع خاندان نبوت ہیں اور شعاع آفتاب رسالت ہیں۔ دونوں نے اپنے ہیروؤں کی ارضی اور سماوی عظمت کے محل کو ان کی خاندانی برتری کے ستون پر کھڑا کیا ہے۔ حسین کو بات پر سر دینے کی خصوصیت خاندان سے ورثے میں ملی ہے۔

ہیں سخی ابن سخی، بات پر سر دیتے ہیں

رام کو بھی زبان کا پاس ورثے میں ملا ہے۔ تلسی داس بھی اپنے رام کی خصوصیت پر نازاں ہیں:

رگھو کل ریت سدا چلِ آئی   پران جائی برَ بچن نہ جائی[۲]

لنکا کی لڑائی میں تلسی داس نے رام سے ایک خاموش تماشائی کا رول ادا کرایا ہے۔ وہ آخر تک نبرد آزما نہیں ہوتے۔ وبھیشن کے پوچھنے پر رام نے اس کی وجہ بھی بتائی ہے۔ انھوں نے کہا ہے کہ "ہماری جنگ کا مقصد خوں ریزی نہیں ہے بلکہ حق و باطل کا فیصلہ ہے۔ ہمارا ہتھیار غیظ و غضب نہیں بلکہ صبر و تحمل[۳] ہے۔" انیس کے حسین کا بھی مقصدِ جنگ یہی ہے؛

یکساں ہے برّ و بحر ہماری نگاہ میں   غیظ و غضب کو دخل نہ دو حق کی راہ میں[۴]

۱۔ موازنہ انیس و دبیر، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۲۳۲

۲۔ مانس، ۱/۲۸/۴

۳۔ مانس، لنکا کانڈ، بند ۶۱

۴۔ انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۱۸۶

حسین خوں ریزی نہیں چاہتے۔ ان کے لیے رحم لازم ہے کیوں کہ وہ امامِ دوجہاں ہیں؛

رحم لازم ہے ہمیں، ہم ہیں امامِ دوجہاں[1]

کوئی بندہ نہ مرے ہاتھ سے مارا جائے[2]

تین دن کے بھوکے اور تشنہ لب حسین نے میدان کربلا میں تین حملے کرکے فوج یزیدی کی صفوں کو درہم برہم کر دیا ہے اور آخیر میں ہاتف کی صدا آتی ہے کہ حسین دکھا چکے اپنی شجاعت کے جوہر، اب تلوار روک لو اور اپنا وعدہ وفا کرو۔ اس طرح انیس کے حسین کی شہادت مجبوری کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ رضائے الٰہی پر سرِ تسلیم خم کرنے کا نتیجہ ہے۔ اس راز کو تلسی داس ایسا شاعر ہی سمجھ سکتا تھا۔ انھوں نے کہا ہے کہ "میدان جنگ میں اس پر کون فتح حاصل کر سکتا ہے، جس کے خادم جن و بشر، شجر حجر سبھی ہیں، اس شکست و فتح کے راز کو وہی جان سکتا ہے جس پر رام کا التفات ہوگا۔[3]"

سَک سنگرام جیتِ کو تاہی — سیوھیں سُر نر اَگ جَگ جاہی

کوتُوہَل جانئی سوئی — جاپر کرپا رام کے ہوئی

انیس کا کلام بھی اسی بات کو دہراتا دکھائی پڑتا ہے کہ شہادت حسین کے راز کو وہی جان سکتا ہے جو فدائے حسین ہو جائے۔ یہ بھی قابل غور ہے کہ تلسی داس کے رام نے بھی حرب کی ہنرمندی اور شجاعت کے جوہر لنکا کی پوری جنگ میں صرف ایک بار ہی دکھائے ہیں۔

تلسی داس کے لکشمن اور انیس کے عباس کا کردار بھی کافی حد تک یکساں ہے۔

---

[1] انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء صفحہ ۴۲

[2] وہی، صفحہ ۴۲

[3] مانس، ۶/۵۵/۳۰۷

انیس نے عباس امام کے خادم بھی ہیں اور حسین کے ایسے بھائی بھی؛

گزری تھی عمر ہاتھ جسے جوڑتے ہوئے

امام حسین اگر مجسم تحمل ہیں تو حضرت عباس غیظ و غضب کا پیکر ہیں،

رُخ سے جلالِ شیرِ خدا آشکارا ہے

عباس کے کردار میں جلال اور جمال کی خوب صورت آمیزش ہے۔ ان کا

چہرہ تو حور کا ہے، پہ تیور ہیں شیر کے[۱]

تلسی داس کے رام بھی متحمل مزاج اور بردبار ہیں، لیکن لکشمن پُرجوش، غضبناک اور تنک مزاج ہیں۔ وہ رام کے خادم ہیں اور چھوٹے بھائی بھی۔ عباس حضرت علی کے فرزند ہیں لیکن ماں دوسری ہیں۔ لکشمن بھی دشرتھ کے بیٹے ہیں لیکن ان کی بھی ماں دوسری ہیں۔ تلسی داس کے لکشمن رام کے مقابلے میں گورے ہیں اور وہ بھی جلال و جمال کا حسین پیکر ہیں۔ اصلیت یہ ہے کہ تلسی کے لکشمن رام کی شخصیت کا ہی ایک رخ ہیں۔ ان کے تقاضائے بشریت کے پیکر کا ہی نام لکشمن ہے۔ اسی طرح امام حسین کا فطری انسان عباس کی شکل میں رونما ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے لکشمن رام کے ساتھ اور عباس حسین کے ساتھ سائے کی طرح لگے رہتے ہیں اور کسی کا پرتو اس سے کبھی جدا نہیں ہو سکتا۔ حضرت عباس کی شہادت پر امام حسین نے بین کیا ہے اور انیس نے اس بین میں اس طرف بڑا لطیف اشارہ بھی کیا ہے؛

مر جاؤں گا میں، ساتھ اگر چھوٹ جائے گا

بھائی مرا تو رشتۂ جاں ٹوٹ جائے گا[۲]

رام چرت مانس میں تلسی داس نے بھی بے ہوش لکشمن کے سرہانے رام سے بین کرایا

---

۱ انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۸۶

۲ وہی، صفحہ ۱۳۴

ہے۔ اس بین میں بھی یہی آواز گونج اٹھی ہے؛ رام کہتے ہیں کہ "لکشمن تمہارے بغیر میں مثل اس طائر کے ہوں جس کے بازو کاٹ ڈالے گئے ہوں، تمہارے بغیر میں مثل اس سانپ کے ہوں جس کا من چھین لیا گیا ہو، میرے بھائی! تمھارے بغیر میں مثل پتھر کے مجسمے کے ہوں[۱]۔"

رام کے مخالفین کو تلسی داس نے راکھشس، نشاچر (بد روح)، بد ہیئت، دیو ہیکل، ظالم، دین سے منکر، بدکرداری کے پیکر کی شکل میں ہی پیش کیا ہے۔ اُن کے ان کرداروں کا دل ہی سیاہ نہیں ہے، وہ تو مجسم آبنوس ہیں۔ انیس کے یہاں بھی مخالفین شقی، ملعون، اظلم، بدکردار، منکر دین، فاسق و فاجر ہیں۔ وہ بھی دیو ہیکل ہیں اور سیاہ کردار ہی نہیں سیاہ جسم بھی ہیں۔

راون کی بیوی مندودری محبّ رام ہے اور راون کو ظلم سے باز رکھنے کے لیے کوشاں ہے وہ راون کے سامنے رام کی حمد و ثنا کرتی رہتی ہے۔ یزید کی بیوی ہندہ بھی حسین کی پرستار اور اہلِ بیت کی عظمت کی گرویدہ ہے۔ لیکن وہ واقعہ کربلا کے اس آخری موڑ پر ہمارے سامنے آتی ہے جب وہ صرف ناموس اہلِ بیت کو تسلی و تشفی ہی دے سکتی ہے۔ وہ بھی امام حسین کا ماتم کرتی ہے، اپنے شوہر کو ملامت کرتی ہے اور محبتِ حسین کو اپنے لیے قابلِ فخر سمجھتی ہے۔

انیس کی شیریں اور تلسی کی سبری کے کردار میں بھی بے حد مماثلت ہے۔ شیریں امام کی قدرداں ہے اور ان کے خیر مقدم کے لیے بے چین و بے قرار ہے۔ سبری بھی رام بھگت ہے اور رام کو بیر کھلانے کے لاکھ جتن کرتی ہے۔ دونوں کا جذبہ ایک ہے، دونوں اپنا سب کچھ رام و حسین کو پیش کر دینا چاہتی ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ سبری کی پیش کش قبول ہو جاتی ہے اور شیریں اپنے امام کی منتظر ہی رہتی ہے۔

۱۔ جتھا پنکھ بنُ کھگ اَتی دِینا ـــــ مَنی بنُ پھنی گر بر کر ہِنیا

۲۔ اِس مم جِیوَن بَندھو بنُ توہی ـــــ جوں جڑ دَیو جیاوَے موہی۔ مانس، لنکا کانڈ، بند ۶۱

کردار نگاری کے علاوہ طرزِ بیان میں بھی انیس اور تلسی داس میں بے حد یکسانیت پائی جاتی ہے۔ تلسی داس بھی واقعہ نگار بھی ہیں اور مرقع نگار بھی۔ ان کے یہاں بھی جزئیات نگاری اور تصویر کشی کا غالب رُجحان ہے۔ تلسی داس نے بھی جنگ کا نقشہ کھینچا ہے۔ تیر اندازی اور تلوار کی تعریف میں مبالغہ آمیزی سے کام لیا ہے[1]، گھوڑوں کی سبک رُوی اور تیز گامی کا دل کھول کر انھوں نے بھی بیان کیا ہے۔ اکبر ماں اور پھوپی سے رخصت وِغا مانگتے ہیں اور رام کوشلیا سے رخصت بن باس کے طلب گار ہیں۔ اکبر کی ماں کا جواب ہے کہ

کچھ ماں کا حق بھی کم نہیں ہوتا ہے باپ سے

اور تلسی کی کوشلیا کا جواب ہے کہ[2] "نہ میں تمہیں روک سکتی ہوں اور نہ جانے کی اجازت دے سکتی ہوں۔ اگر صرف باپ نے جانے کی رضا دی ہے تو ماں کا حق باپ سے زیادہ سمجھ کر بن کو مت جاؤ"۔

تلسی داس اور انیس میں نہ صرف جذبات نگاری اور مرقع نگاری کی سطح پر یکسانیت پائی جاتی ہے بلکہ دونوں کے یہاں تشبیہہ اور استعاروں اور تراکیب کی فضا بھی یکساں ہے۔ کبھی کبھی تو مصرعے کچھ اس طرح ٹکرا جاتے ہیں کہ احساس ہوتا ہے کہ تلسی داس نے انیس کی شکل میں اوتار لے لیا ہے اور انیس نے اُردو کے بجائے اودھی میں اپنا کلام پیش کیا ہے۔ طوالت کے پیش نظر ایک ہی مثال پر اکتفا کرنا پڑ رہا ہے۔ تلسی نے لکھا ہے کہ:

ہُو یہے سوئی جو رام رَچ رَاکھا[3]

---

[1] ہے جل چلھیں تھلھیں کی نائیں ٹاپ بوڑ بیگ ادھیکائی۔ مانس، ۷/۱۹۸/۱

[2] رَاکھ سکئے نہ کہہ سک جاؤ۔ مانس۔ ۲/۵۵/۱۔
جوں کیول پتو آیسُ تاتا — توجن جا ہُو جانِ بڑ ماتا۔ مانس۔ ۲/۵۶/۱

[3] مانس۔ ۷/۵۲/۱

زبان کا پردہ ہٹا دیجیے اور رام کی جگہ اللہ کر دیجیے تو ہو بہو یہی بات اور اسی انداز میں انیس نے بھی لکھی ہے :

ہو گا وہی، اللہ کو جو مدِ نظر ہے[۱]

تلسی اور انیس میں خیالات و جذبات کی یہ ہم آہنگی اور زبان کی روانی و تشبیہوں اور استعاروں کی فراوانی اصل میں دھرتی کی دین ہے ۔ انیس اجودھیا (فیض آباد) کے سپوت ہیں اور تلسی داس نے اجودھیا کو اپنا قبلہ بنایا اور ۱۵۷۴ء میں اس جگہ بیٹھ کر اپنے شاہ کار رام چرت مانس کی تکمیل کی ۔ دونوں کا مزاج اودھی ہے اور انیس کے یہاں یہ بہت ہی نکھرا ہوا ملتا ہے کیوں کہ صدیوں کی ترازو میں تل کر اس مزاج نے انیس کے عہد میں ہی نکھار اور توازن حاصل کیا ہے ۔

۱؎ انتخاب مراثی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰ء، صفحہ ۳۵

نائب حسین نقوی

اردو داستانیں اور میر انیسؔ

میر انیسؔ کے کلام کا میں حافظ تو نہیں ہوں، لیکن جب کوئی بعید اشارہ بھی ایسا ملتا ہے، جس پر لفظی یا معنوی اعتبار سے انیسؔ کے کلام کی مشابہت کا شائبہ ہو سکے تو معاً تحت الشعور میں دبی ہوئی چنگاری ابھر کر اس طرف ملتفت کر دیتی ہے۔

انیسؔ کا کلام وہ سبزہ زار ہے، جو مختلف رنگوں، مختلف آب و ہوا اور متعدد ذائقوں کے چشموں سے صورت پذیر ہوا ہے۔ ان مختلف موضوعات میں رزم میر انیسؔ کا اہم ترموضوع ہے، حالاں کہ وہ نہ تو کسی میدان کارزار میں ہتھیار لگا کر کسی حریف سے دست و گریباں ہوئے اور نہ عرب و ہند کا کوئی میدانِ قتال ہی دیکھا۔ لیکن ان کی رزم پڑھتے وقت کچھ ایسا محسوس ہونے لگتا ہے، جیسے میدان کارزار ہماری آنکھوں کے سامنے ہے، ایک مسلح سوار صفوں کو چیرتا ہوا میدان کی طرف بڑھا اور اپنے حریف سے دست و گریباں ہونے لگا۔ دم کے دم میں تلواروں سے چنگاریاں بلند ہونے لگیں، نگاہوں کے سامنے تیر چلنے لگے۔ کمانیں کڑکنے لگیں۔ گھوڑے بھڑکنے لگے۔ سواروں کی ہلچل میں پیدل کچل رہے ہیں، میدانِ قتال میں خاک اُڑ رہی ہے اور یکبارگی جب ایک طرف سے فتح و ظفر کے شادیانوں کی آوازیں بلند ہونے لگیں تو دوسری طرف سے

نالہ وشیون کی دل خراش آوازیں اُبھرنے لگیں ۔ انیسؔ کے یہاں ان متضاد واقعات کے بیان کے باوجود یک رنگی اور ہم آہنگی کے ایسے رشتے ہیں جو ان سب کو لازم و ملزوم بنا دیتے ہیں ۔ ان کے ربط وضبط میں کہیں آورد نظر نہیں آتی ۔

انیسؔ کے کلام کے مطالعے کے ساتھ ہی ایک اہم سوال چٹکیاں لینے لگتا ہے کہ میر صاحب عالمی زبانوں کی رزمیہ نظمیں پڑھنا تو درکنار نام سے بھی آشنا نہ ہوں گے ۔ البتہ فارسی رزم نامے شاید نظر سے گزرے ہوں ۔ لیکن انیسؔ کے یہاں بعض ایسے نازک مقامات آگئے ہیں جن سے فارسی رزم نامے بھی خالی نظر آتے ہیں ۔

ان کے علاوہ عین ممکن ہے کہ رامائن اور مہا بھارت کے قصے بھی سُنے سُنائے ذہن میں محفوظ ہوں ۔ لیکن یہ رزمیے بھی ان کے کرداروں کی نفسیات کے مطابق نظر نہیں آتے ۔ لیکن تمثیلاً بھیم وارجن کے نام متعدد جگہ موجود ہیں ۔ میر صاحب نے جن آلات حرب وضرب اور حریفوں کی کشاکش کا ذکر کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ آپ نے فارسی رزم ناموں کے آگے بھی ایسے لوازمات جنگ لکھے ہیں جن میں رزم و بزم کے باہمی امتزاج کے علاوہ بیشتر حصے محض محاکات کی رُوح ہیں ۔ ان میں مناظر قدرت ، رات کی تاریکی ، قتل وغارت گری کی گرم بازاری ، تلواروں کے وار ، تیر اندازوں کی قدر اندازی ، نیزوں کی نوکانیں ، سپر کی ادھیڑ ، گھوڑوں کا ہنہنانا ، فوجوں کی ہلچل ، قرنا و بوق کی آوازیں ، حریفوں کے حربے ، داؤں پیچ ، گھاتیں ، حربی گھوڑوں کے ساز و سامان ، سپاہیوں کے جنگی لوازمات' نامانوس ہتھیاروں کا استعمال اپنے مناسب اور موزوں الفاظ کے ساتھ حسب محل نظم کرنا تعجب میں ڈال دیتا ہے ۔

اتفاقاً ۱۸۶۵ء میں داستان امیر حمزہ مرتب کرنے کا موقع مل گیا ۔

ذہن میں میر انیسؔ کا کلام رچا بسا تھا، ادھر داستان کے متواتر مطالعے کے دوران یکے بعد دیگرے بعض مرادف واقعات و تصورات نگاہوں کے سامنے آنے جانے لگے اور کچھ ایسا محسوس ہونے لگا کہ میر خلیل اشکؔ نے کلام انیسؔ کا ترجمہ بھی داستان کے ساتھ کہیں کہیں شامل کر دیا ہے۔ لیکن وہ ترجمہ روکھا پھیکا اور بے نور سا نظر آتا ہے۔

داستان کی ترتیب کے وقت ۱۱۲ داستانیں پیش نظر تھیں۔ یہاں چند کے نام لینا ضروری ہیں، جو میرے موضوع کا سبب بن گئی ہیں، اس کے بعد نتیجہ نکل سکے گا کہ میر انیسؔ نے داستانوں سے کیا لیا اور کیا کیا دیا۔ چنانچہ میرے موضوع کا پہلا جزو وہ داستانیں ہیں جو میر انیسؔ سے پہلے کی تصنیف، ترتیب یا ترجمہ ہیں۔

فارسی رزم ناموں میں شاہنامہ، سکندر نامہ، خاور نامہ اور حملۂ حیدری چار رزم نامے ہیں۔

اُردو کے رانی کیتکی، فسانۂ رام سیتا، قصۂ چہار درویش، طلسم سعید، ماہ دو ہفتہ اور آخر میں خصوصاً داستان امیر حمزہ مطبوعہ ۱۸۰۳ء یا فارسی ایڈیشن ۱۸۱۸ء مطبوعہ بمبئی ہے۔

داستان امیر حمزہ میں تقریباً ۲۴ لڑائیاں ہیں جو سب تصورات کے بل بوتے پر محاورات، الفاظ اور جملوں کے ربط ضبط پر مبنی ہیں۔ ان کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں، مصنفِ داستان، ہر تصور و تخیل کے بیان میں آزاد ہے لیکن باوجود اس کے توارد موجود ہے۔ میر انیسؔ نے محض آٹھ افراد کی حقیقی اور عملی کارزار میں تقریباً ڈیڑھ سو مراثی کہے ہیں۔ ان سب کا محل وقوع، میدان، باہمی حریف اور وقت یکساں ہے، مگر ایک جنگ کا دوسری سے توارد نہیں ہوتا۔ مناظر قدرت اور بزم

کے دوسرے مقامات پر بعض اوقات الفاظ اور تخیل میں داستان امیر حمزہ اور قبیل الذکر دوسری داستانوں سے مماثلت اور مشابہت ہو گئی ہے۔ مثلاً

سپیدۂ سحری، نسرین و نسترن، شفق، صدائے ناؤ نوش، طاؤس آسمان، سج دھج، کاخ، ورود، شاخ مرجان، باد بہاری، نوراً علیٰ نور، صحرائے ہولناک اور صحرائے پُر ہول۔

یا مثلاً بعض جملے اور محاورے بھی مماثل ہیں، جیسے مخدرات عصمت، بھینی بھینی بو، مثل ماہی بے آب، کمیں گاہ، فلک تفرقہ پرداز، معرکۂ جدال وقتال، جوانان نبرد آزما، نقیبوں کی صدائیں، صدائے دور باش، فلک شعبدہ باز۔ تلوار کے دھنی۔ شیر بیشۂ شجاعت، تتُقِ گرد، قلقاریاں مارنا، خیمہ گاہ، گرد کے بگولے۔ اسی طرح بعض باجے بھی داستان میں موجود ہیں۔ جیسے طبل، نفیر، سرنائے، بوق، قرنا، شہنائی اور جھانجھ وغیرہ۔ اس کے بعد داستان کا ایک منظر پیش کر دوں۔ لکھتے ہیں:

دیکھو تو کیسا ہزار گلا کھلا ہوا ہے اور گیاہ سے کوسوں تک مخمل سبز کا فرش بچھا ہوا ہے، ہر طرف نور ہی نور ہے۔

میر انیس اس مضمون کو یوں نظم کرتے ہیں:

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں وہ بیاباں وہ سحر — دمبدم جھومتے تھے وجد کے عالم میں شجر\
اوس نے فرشِ زمرّد پہ بچھائے تھے گہر — لوٹی جاتی تھی لہکتے ہوئے سبزے پہ نظر\
دشت میں جھوم کے جب بادِ صبا آتی تھی\
صاف غنچوں کے چٹکنے کی صدا آتی تھی

مجھے خصوصاً میر انیس کی رزم کے متعلق عرض کرنا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا کہ انیس کے رزمیہ کلام میں آلات حرب، داستان سے بہت

کچھ مشابہ ہیں۔ لیکن میر انیسؔ نے ان کو اس طرح اپنایا ہے کہ داستان کا میدان، اس کا چربہ معلوم ہونے لگا ہے۔

داستان میں زیر نظر آلات حرب، لوازمات جنگ اور حریفوں کے داؤں پیچ سے کام لیا گیا ہے۔

ہتھیار: کمان، گوشۂ کمان، تیر، چٹکی، زہ، فتراک، پیکان، شکار بند، سرو ہی۔ کمر بند، سپر کی ادھڑ، ڈاب، کیں گاہ، چوب دستی، نیزے کی ڈانڈ، انی شمشیر جوہر دار، خنجر بُرّاں، تیغ بے دریغ، نیزے کا پھل، حلقۂ کمند، نیزے کی تانیں، نیام، میان، دستۂ تیغ، تیغہ، کمند کے حلقے، فتراک، ترکش، خنجر گراں بار، تیر دو شعبہ و سہ شعبہ، بیرق، سپر، نیزے کا پھل، باڑھ، کاٹ، تیغ براں، پھل اور سوفار۔

میدان کارزار کے لوازمات: تلوار تولنا، دبدبۂ صف شکنی، صف بندی، سرکوب، بقیۃ السیف جوانان صف شکن، دریائے آہن میں غرق ہونا، کمان کو نکان دینا، پہلوانان نبرد آزما، لشکر جرار، طبل پر چوب پڑنا، نشان بردار، علمدار۔ شادیانے بجنا، للکارنا، میدان کارزار گرم ہونا۔

حریفوں کے داؤں پیچ: رکاب سے رکاب ملا کر سپر کی ادھڑ دینا۔ ڈانڈ پر ڈانڈ مارنا۔ تیر کو کمان کی زہ میں لگانا۔ مرکب سے مرکب ملانا۔ نیزے پر ڈانڈ مارنا۔ چٹکی سے چھوڑنا۔

لوازمات سپاہی: زرہ۔ موزے۔ چار آئینہ۔ زرہ پوش۔ بکتر۔ خود۔ کاسہ سر۔ جوشن۔ سرنگ۔

گھوڑا: رکاب۔ ایال۔ کنوتیاں بدلنا۔ قاش زین۔ ایڑ دینا۔ باگ لینا۔ ہرنا۔ کاٹھی۔ تنگ تقریباً یہ تمام چیزیں میر انیسؔ کے یہاں بھی موجود ہیں۔

ایک موقع پر داستان نے تلوار کی کاٹ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

لیکن اس کی تلوار نے صاعقہ کا کام کیا، اس کو دم نہ لینے دیا۔ سپر فولادی

کو سپرِ پنیر کی طرح کاٹ کر خود دسر کو کاٹتی ہوئی بہ کمال آب داری گردن
کی صراحی میں اتر کر سینے میں بھی نہ اٹکی ۔ ریڑھ کی ہڈی کو قلم کرتی
ہوئی گھوڑے کے زیرِ تنگ سے نکل گئی ۔

میرانیسؔ کی زبان سے بھی ایک بند بعینہٖ سُن لیجیے ۔ یہاں سے اندازہ ہوگا کہ میرانیسؔ نے داستانوں سے فائدہ تو اٹھایا لیکن اُن تصورات، الفاظ اور بیان کو کتنا نکھار کر پیش کیا ہے ۔ کہتے ہیں :

سر پر جو پڑی تیغ، جبیں سے اُتر آئی　　کیا ذکر جبیں، صدرِ لعیں سے اُتر آئی
بڑھ کر کمرِ دشمنِ دیں سے اُتر آئی　　کیا بندِ کمر، خانۂ زیں سے اُتر آئی
خوں بھی نہ تن توسن چالاک سے نکلا
بجلی سا تڑپتا ہوا پھل خاک سے نکلا

عین ممکن ہے کہ میرانیسؔ نے داستانوں کے آلات حرب کو پیش نظر رکھا ہو، لیکن اپنی قدرت بیان سے داستانوں کے الفاظ اور تخیل کو بے نور کر دیا ہے ۔

انیسؔ کے کلام میں الفاظ و محاورات اور لوازمات حرب و ضرب کے بند و بست اور ربط و ضبط میں آمد نظر آتی ہے ۔ داستانوں میں آورد پیدا ہو گئی ہے یہاں اس طرف بھی اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ صرف میرانیسؔ ہی نے نہیں، بلکہ انشاؔ، ذوقؔ، سوداؔ، غالبؔ، میرؔ، داغؔ اور مومنؔ کے تمام قصائد میں داستانوں کا تخیل اور الفاظ و محاورات کارفرما نظر آتے ہیں، بلکہ متعدد مقامات سے توارد ملتا ہے ۔

اس کے بعد، چند جملوں میں موضوع کا دوسرا رُخ بھی پیش کر دوں کہ میرانیسؔ سے داستانوں کو کیا کیا ملا ہے ۔

داستانوں کا بیشتر حصہ عہد انیسؔ کے اواخر یا بعد میں عالم وجود میں آیا۔ ان میں سے تقریباً ۷۶ داستانیں میری نظر میں ہیں۔ ان میں سے چند کے نام پیش کروں گا

جنھوں نے خاص طور میر انیس سے استفادہ کیا ہے۔

طلسم ہوش ربا ۱۱ جلدیں۔ نوشیرواں نامہ۔ ہرمز نامہ۔ طلسم کن فیکون۔ طلسم نوخیز جمشیدی۔ داستان ہاشم۔ تیغ زن۔ خورشید نامہ، مرزا کاظم۔ خورشید نامہ، خواجہ امان اور فسانۂ آزاد کے نام قابل ذکر ہیں۔

فسانۂ آزاد، پنڈت رتن ناتھ سرشار نے داستان ہی کے نام سے تصنیف کیا ہے جس کا ذکر دیباچہ میں موجود ہے نیز مولوی عبدالحق نے فسانۂ آزاد کو اُردو ادب کی نمایاں داستان تسلیم کیا ہے۔

ان تمام داستانوں نے تصورات جنگ، مناظر قدرت، گرمی کی شدت، رات کی تاریکیاں اور جنّات و پری کی محفلوں کے لیے میر انیس کے کلام سے ایسے مرکبات و محاورات اخذ کیے ہیں، جو ان سے پہلے اُردو اور فارسی ادب میں نظر نہیں آتے۔ ان تمام مشابہات کو تنگیٔ وقت کی بنا پر نظر انداز کرنا پڑا۔ البتہ فسانۂ آزاد کے دو ایک مقامات پیش کروں گا اور نوشیرواں نامہ کی ایک مثال پیش کروں گا۔

میر انیس کے بند کے دو مصرعے ہیں:

وہ قمریوں کا چار طرف سرو کے ہجوم
کوکو کا شور نالۂ حق سرّہٗ کی دھوم

سرشار نے آزاد کی ایک محفل انھیں الفاظ میں آراستہ کی ہے۔ لکھتے ہیں:

قمریوں کا شمشاد پر ہجوم ہے۔ کوکو کا شور، نالۂ حق سرّہٗ کی دھوم ہے۔
(ج ۱ ص ۲۴۵ کالم ۲)

میر انیس کے دو مصرعے ہیں:

مرغان باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تاب نہر وہ موجوں کا پیچ و خم

سرشار لکھتے ہیں: مرغانِ چمن خوش الحانیوں میں مصروف ہیں۔ طوطی چہک رہے ہیں۔ بلبل ہزار داستاں گلوں پر شاداں و فرحاں ہے۔

انیس کا تلوار کی تعریف میں مشہور مصرعہ ہے:

محمل سے تڑپتی ہوئی لیلیٰ نکل آئی

سرشار لکھتے ہیں: گاتی ناچتی ہوئی ایسی باہر آئی جیسے پردۂ محمل سے لیلیٰ تڑپ کر نکل آئے۔

نوشیرواں نامہ کی ایک عبارت پیش کر دوں۔ لکھتا ہے: "تلوار کی پھرتی، گھوڑوں کی چمک اور تڑپ سے میدان کارزار میں باپ نے بیٹے کو، بیٹے نے باپ کو ٹاپوں سے کچل دیا۔ گھوڑوں کی دوادوی سے سواروں کے جسم پس پس کے سرمہ ہو گئے۔

میر انیس کے چار مصرعے ملاحظہ فرمایئے۔ کہتے ہیں:

جو بچ گئے اِدھر سے اُدھر جا کے مر گئے
پس پس کے سرمہ ہو گئے ٹکرا کے مر گئے

بیٹوں نے پاؤں باپ کی چھاتی پہ دھر دیے
ہلچل نے استخوانِ بدن چور کر دیے

اور داستانوں پر کیا موقوف ہے۔ انیس کے بعد اردو ادب کے صفِ اول کے تقریباً تمام شعرا نے میر انیس سے فیض حاصل کیا ہے۔ آخر میں ڈاکٹر وحید اختر صاحب کے ایک جملے پر اپنا مضمون ختم کر دوں گا، مجھے یاد نہیں کہ میں نے کہاں پڑھا تھا لیکن پسندیدہ ہونے کی وجہ سے ذہن میں اب تک محفوظ ہے۔

آپ نے کہیں لکھا ہے: "ادبی حلقوں نے انیس کی طرف سے چشم پوشی ہی کو اپنی روشن خیالی کی علامت بنا لیا ہے۔" اور اس کی مجھے بھی شکایت ہے۔

شارب ردولوی

انیسؔ کے سلام

اُردو میں سلام کی ابتدا کب ہوئی اور پہلا سلام کس نے لکھا اس کے بارے میں قطعی طور پر کچھ کہنا مشکل ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ صنف اُردو میں اب تک تحقیق کی محتاج ہے۔ اس کو ہنوز کوئی حالیؔ یا شبلیؔ نہیں ملا جو اس کی تاریخ یا ادبی قدروں کے تعین کی کوشش کرتا تعجب کی بات تو یہ ہے کہ آج تک سلام پر قاعدے کے دو مضمون بھی نہیں لکھے گئے جس سے اس کے بارے میں کچھ پتا چلتا۔ بظاہر اس کا رشتہ اُردو مرثیے کی ابتدا سے جڑا ہوا ہے اس لیے کہ جس وقت اردو میں مرثیہ گوئی کو رواج ہوا اس کی کوئی ہیئت متعین نہیں تھی لوگ جس طرح چاہتے تھے برائے ثواب یا رونے رلانے کے لیے چند شعر کہہ لیتے تھے۔ یہ شعر عموماً غزل کی ہیئت میں ہوتے تھے اور ان کے ہر شعر کی حیثیت ایک اکائی کی ہوتی تھی۔ ان میں کسی ربط یا تسلسل کا التزام نہیں کیا جاتا تھا اور نہ واقعۂ کربلا کو مربوط شکل میں بیان کرنے کی کوشش ہوتی تھی۔ زبان و بیان اور شاعرانہ خصوصیات کے اعتبار سے بھی ان میں کوئی اہم بات نہ تھی اسی لیے تذکرہ نگاروں نے بھی 'غلطیہائے مضامین بسیار' کہہ کر اسے قابلِ اعتنا نہ سمجھا۔ اس وقت کے مرثیہ گویوں کے سامنے محتشم کاشی کے مرثیے تھے، جو عام طور پر مجالسِ عزا میں پڑھے جاتے تھے۔ یہ مرثیے بھی غزل ہی کی شکل میں ہوتے تھے اس لیے اردو میں جو مرثیے اس زمانے میں لکھے گئے وہ ہیئت یا ربطِ واقعہ

کے سلسلے میں اس سے آگے نہیں بڑھ سکے۔ غزل کی اس زمانے میں ایک شکل بن چکی تھی اور وہ خاص و عام میں مقبول بھی تھی اس لیے یہ بات تعجب کی ضرور ہے کہ جب غزل میں معنی آفرینی، جوش، جذبہ، شدتِ احساس سب کا اظہار ہونے لگا تھا اس وقت کا مرثیہ ان باتوں سے کیوں محروم رہا جبکہ وہی شعرا مرثیہ بھی کہتے تھے۔ قلی قطب شاہ، وجہی، غواصی ہاشمی کے مرثیے فنی اعتبار سے ان کی غزل کے مرتبے کو نہیں پہنچتے۔ مرثیہ کی تو رفتہ رفتہ ایک ہیئت بنتی گئی اور بالآخر مسدس کی شکل میں اردو کی عظیم بیانیہ شاعری بن کر ہمارے سامنے آیا اور جو شکل ابتدائی مرثیوں کی صورت میں غزل کی ہیئت میں ظاہر ہوئی تھی اس نے سلام کی شکل اختیار کر لی اس طرح سلام کی تاریخ کی کڑیاں مرثیے کی ابتدا سے ملی ہوئی ہیں۔

لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مرثیے کی ایک ہیئت متعین ہو جانے کے بعد مرثیے کی اس ابتدائی شکل کے باقی رکھنے کا کیا سبب تھا۔ اگر اس بات کو غور سے دیکھا جائے تو بظاہر اس کے دو اسباب نظر آتے ہیں اوّل یہ کہ کسی محفل میں مرثیہ پڑھنے کے لیے ایک فضا بنانے کی ضرورت تھی تاکہ سامعین اپنے ذہن کو ایک طویل بیانیہ نظم سننے کے لیے تیار کر سکیں اور شاعر کو محفل میں ایسی فضا مل جائے جس میں سامع اس واقعے کو سننے کے لیے ہمہ تن گوش ہو۔ اس مقصد کے لیے مرثیہ گو شعرا نے سلام اور رباعی کو استعمال کیا یعنی یہ ایک رواج بن گیا کہ مرثیہ پڑھنے سے پہلے شاعر پیش خوانی کے طور پر چند اشعار سلام کے پڑھنے لگا۔ ان سلاموں میں سے بعض زیادہ دردانگیز سلام سوزخوانوں نے سوز میں پڑھنے شروع کر دیے۔ عشرۂ محرم کے آخری دنوں میں جب ایک دن میں سینکڑوں مجلسیں ہوتی تھیں جن کی حیثیت گشتی مجالس کی ہوتی تھی اور جن میں مرثیہ پڑھنے یا واقعۂ کربلا کے تفصیلی ذکر کا وقت نہیں ہوتا تھا مختصر پڑھ کر رُلا دینے کا سامان سلام کے چند اشعار سے کیا جاتا تھا۔

سلام کے کہے جانے کا دوسرا سبب یہ تھا کہ اس زمانے میں شعری نشستوں

اور مشاعروں کا انعقاد عام تھا اور روز ہی اس طرح کی محفلیں کہیں نہ کہیں ہوا کرتی تھیں لیکن ایامِ عزا کے احترام میں عشقیہ شاعری یا غزلوں کا کہنا اور سنانا اچھا نہیں سمجھا جاتا تھا اس لیے اس زمانے میں غزل کے بدل کے طور پر سلام کہے جاتے تھے اور مشاعروں کے بجائے مسالمے کی محفلیں ہوا کرتی تھیں اس طرح ایک طرف شعر گوئی کے جذبے کی تسکین ہو جاتی تھی اور دوسری طرف ایّامِ عزا کے احترام اور ثواب کا مقصد بھی پورا ہو جاتا تھا۔

اس طرح اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ سلام کا ارتقا مرثیے کی ایک ضمنی صنف کی حیثیت سے ہوا اور چوں کہ اس کا مقصد سوز یا مرثیے سے پہلے پیش خوانی کا تھا اس لیے وہ علیٰحدہ ایک صنف کی حیثیت سے ادب میں کوئی نمایاں مقام نہیں بنا سکا۔ میر انیسؔ نے ضرور اسے پوری طرح غزل کے بدل کے طور پر استعمال کیا اور اسے روایتی سلاموں کی صف سے نکال کر ایک ادبی صنف کی صف میں لا کھڑا کیا۔

میر انیسؔ کی شاعری کی ابتدا کے بارے میں ایک روایت مشہور ہے کہ انھوں نے شروع میں کچھ غزلیں لکھیں۔ جب ان کے والد میر خلیق کو اس کا علم ہوا تو انھوں نے تاکید کی کہ ایسی شاعری کرو جس سے دنیا اور عقبیٰ دونوں سدھرے۔ اس کے بعد میر انیسؔ نے غزلیں کہنی بند کر دیں اور مرثیے لکھنے شروع کیے لیکن غزل گوئی کا وہ جذبہ جسے دبا دیا گیا تھا دو صورتوں میں ان کی شاعری میں ظاہر ہوا اس کی پہلی شکل ان کے مرثیوں میں تغزل ہے۔ اگر اس نگاہ سے انیسؔ کے مرثیوں کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ان کے مرثیوں کی مقبولیت کا ایک سبب غزل کی زبان، اصطلاحات، تشبیہ و استعارات اور ذخیرۂ الفاظ ہے جس نے ان کے کلام میں بلا کی زندگی، تاثر اور دل کشی پیدا کر دی ہے۔ وہ جنگ ہو یا گھوڑے کی تعریف، تلواروں کا چلنا ہو یا تیروں کی بارش، گرمی کا سماں ہو یا صبح کی خنکی، اطاعتِ حق ہو یا عبادتِ معبود، نسیمِ سحر کی اٹکھیلیاں ہوں یا سبزے پر شبنم کا گرنا ہر بات اور ہر منظر میں وہ ایسے گوشے تلاش کر لیتے ہیں جس میں تغزل

نمایاں ہوسکے، تغزل کی دوسری شکل ان کے سلام میں نظر آتی ہے جس میں انیسؔ کے قلم نے اپنی فکر کی جولانیاں اس طرح دکھائی ہیں کہ اسے غزل کے برابر درجہ دے دیا ہے۔

انیسؔ نے کتنے سلام لکھے ہیں اس کا اب تک صحیح تعین نہیں ہوسکا ہے۔ بعض کی تحقیق کے مطابق ان کی تعداد ۸۰ ہے۔ نول کشور پریس لکھنؤ اور نظامی پریس بدایوں کے چھپے ہوئے انیسؔ کے مرثیوں کی جلدوں میں بعض مرثیوں کے اختتام پر رباعیات اور سلام چھپے ہوئے ہیں۔ ان جلدوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی حیثیت صرف خالی جگہوں کو پُر کرنے کی ہے۔ مرثیے کے بعد جہاں جتنی جگہ بچ گئی اسی کی مناسبت سے سلام اور رباعیاں دے دی گئیں۔ جو سلام ان مرثیوں کی جلدوں میں ہیں وہ بھی جگہ کی قلت کی وجہ سے اکثر مختصر کر دیے گئے ہیں اس لیے ان سے یہ بھی اندازہ نہیں ہوتا کہ کس سلام میں انیسؔ نے کتنے شعر کہے تھے۔ ادھر علی جواد زیدی صاحب نے اس اہم کام کو انجام دیا اور راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانہ میں محفوظ انیسؔ کے سلام کے ایک مخطوطے کی نقل حاصل کر کے دوسرے مطبوعہ سلاموں کی روشنی میں اس کی تصحیحِ متن کا کام انجام دیا۔ زیدی صاحب ہی کی عنایت سے مجھے ان سلاموں سے استفادے کا موقع ملا۔ اب تک انیسؔ کے جتنے سلام جمع ہوسکے ہیں ان کی تعداد ۱۰۵ ہے جس میں پانچ نوحے ہیں۔ اس طرح سلام کی مجموعی تعداد ۱۰۰ ہے اور ان کے کل اشعار کی تعداد دو ہزار دو سو سولہ ہے۔ سلام میں کم سے کم اشعار کی تعداد نوؔ اور زیادہ سے زیادہ اشعار کی تعداد باونؔ تک ہے ان سلاموں کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اوّل وہ سلام جو مجالس میں پیش خوانی کے لیے لکھے گئے جن میں غزل کا رنگ نمایاں ہے، دوسرے وہ سلام جو سوز خوانی کے لیے لکھے گئے جن میں پُر درد اور رثائی اشعار زیادہ ہیں اور جن کی بحروں کے انتخاب میں سوز کی خاص لے کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ نوحوں کو میں نے سلام میں شامل نہیں کیا ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے ان میں اور سلام میں کوئی فرق نہیں ہے لیکن نوحے میں شعری تجربے کی گنجائش نہیں ہے

شاید اسی لیے انیسؔ نے بہت کم نوحے لکھے ہیں۔

سلام کا بنیادی موضوع اپنے مختصر دائرے میں وہی ہے جو مرثیے کا موضوع ہے یعنی واقعاتِ کربلا، مصائبِ حسین و انصارِ حسین، لیکن منفرد اشعار اور ردیف و قوافی کی پابندی کے ساتھ اس میں جولانیٔ طبع کے دکھانے کی گنجائش کم تھی یہی وجہ ہے کہ سلام کو وہ حیثیت و اہمیت نہ حاصل ہو سکی جو مرثیے کو حاصل ہے۔

انیسؔ کے سلام میں یوں تو مختلف مضامین کے اشعار ملتے ہیں لیکن موضوع کے اعتبار سے ان اشعار کو چھ حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ دردانگیز اشعار جن میں واقعہ کربلا کے کرداروں کا ذکر اور ان سے متعلق واقعات کی طرف اشارے ملتے ہیں کہیں پر ان کا سراپا، رخصت یا شہادت کو بھی ایک دو اشعار میں نظم کیا گیا ہے۔ عام طور پر سلام میں امام حسین، فاطمہ، صغرا، سکینہ، اکبر، قاسم، عون و محمد، اصغر، عباس، شہر بانو، زینب اور حُر کا ذکر ملتا ہے۔

۲۔ رسول اور اہلِ بیت رسول کی مدح

۳۔ دنیا کی بے ثباتی و ناپائیداری اور انقلاباتِ دہر کا ذکر

۴۔ اخلاقی اور فلسفیانہ مضامین اور خاکساری

۵۔ تغزل اور ایسے اشعار جو اس عہد کی تہذیبی اقدار کی تصویر پیش کرتے ہیں

۶۔ اپنی شاعری کی تعریف اور معاصرانہ چشمکیں

انیسؔ کے سلاموں میں دردانگیز اشعار کی تعداد کافی ہے لیکن بیانیہ یا رثائی اشعار کم ہیں اس کی بڑی وجہ سلام کی ہیئت ہے یعنی منفرد اشعار کی وجہ سے تفصیل میں جانا ممکن نہیں تھا جو اثرانگیزی پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے۔ انیسؔ نے جہاں کہیں رثائیت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے یا کسی واقعہ کو بیان کیا ہے وہاں قطعہ بند اشعار کا سہارا لینا پڑا ہے۔

ان کے طویل سلاموں میں قطعہ بند اشعار کی تعداد کافی ہے۔ انیسؔ کو جذبات نگاری اور کسی واقعہ کی لفظی تصویر بنا دینے پر جو قدرت حاصل تھی اس کا اندازہ مرثیوں کے علاوہ ان کے سلاموں سے بھی ہوتا ہے۔ وہ سلام میں واقعے کی تفصیل کو نہیں بیان کرتے لیکن اس کی طرف اس طرح اشارہ کرتے ہیں کہ اس کی مکمل تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے اور دردانگیز اور المیہ واقعات کو تو اس انداز میں پیش کرتے ہیں کہ پتھر کا جگر بھی پانی ہوجاتا ہے۔ واقعۂ کربلا کا سخت ترین اور سب سے زیادہ دردناک پہلو بندش آب ہے پیاس سے عورت مرد، بوڑھے جوان سب کی حالت تباہ تھی۔ صغیر بچوں کی جان تو لبوں پر آگئی تھی انیسؔ نے اپنے سلاموں میں اس گرمی اور پیاس کی کیفیت کو سینکڑوں اشعار میں بیان کیا ہے اور ہر جگہ اس کے بیان کرنے کے لیے ایسے نفسیاتی پہلو تلاش کیے ہیں جو اس کے تاثر اور دردانگیزی میں اضافہ کرتے ہیں۔ چھ ماہ کے بچے علی اصغر کی پیاس کی شدت اور حالت کو کس طرح ایک سلام میں بیان کیا ہے ؎

کہا بانو نے شہ سے تیر چلتے ہیں کلیجے پر ۔۔۔ مرا منہ جب یہ بچہ نرگسی آنکھوں سے تکتا ہے
بچا لو واسطہ زہرا کا صاحب، میرے اصغر کو ۔۔۔ نہ بچہ دودھ پیتا ہے نہ اب آنکھیں جھپکتا ہے
صراحی دار یہ گردن ڈھلی جاتی ہے بن پانی ۔۔۔ گلے میں سانس جب رکتی ہے سر دے دے پٹکتا ہے

یا واقعۂ کربلا کی دردانگیزی کو ان اشعار میں ملاحظہ فرمایئے ؎

صبر کرتے تھے سلامی شہ والا کیا کیا ۔۔۔ اہل کیں دیتے تھے مظلوم کو ایذا کیا کیا
رو رو کہتی تھی یہ صغرا کہ کہے جا قاصد ۔۔۔ تو نے کیا کیا کہا اور شاہ نے پوچھا کیا کیا
کہا عباس نے پانی تو پینے دو مسلمانو! ۔۔۔ تمہارا میہماں سید ہے بیکس ہے مسافر ہے
صغرا نے شاہ دیں کو لکھا، خط تو بھیجیے ۔۔۔ گر چاہتے نہیں ہیں 'اچھا' نہ چاہیے
شاہ فرماتے تھے بس خاتمہ، جنگ ہے آج ۔۔۔ عصر کے بعد نہ میں ہوں گا نہ لشکر میرا
دیکھ کر خیمے کی جانب رو دیے عباس بھی ۔۔۔ مشک میں پیوست جب تیر ستم گر ہو گیا

کوئی زینب کو ترس کھا کے جو چادر دیتا　　چھین لیتے تھے ستم گار دکھا کر نیزے
پھول بھی اس فصل میں ایسے گراں پیدا ہوئے　　ہاتھ خالی آئی لاشوں پر شہیدوں کی نسیم

انیسؔ کے سلاموں میں دوسرا موضوع مدح آلِ رسول ہے۔ اس میں کبھی وہ جوانانِ اہلِ بیت کا سراپا نظم کرتے ہیں اور کبھی مدح کے نئے نئے پہلو تلاش کرتے ہیں اِس موضوع کو نظم کرنے میں میر انیسؔ کے قلم نے وہ جولانیاں دکھائی ہیں کہ سلام میں قصیدے اور غزل کا لطف پیدا ہو گیا ہے وہ آل رسول کی مدح میں عموماً وہی تشبیہات واستعارات استعمال کرتے ہیں جو غزل کے لیے مخصوص ہو چکی ہیں لیکن انیسؔ کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ان کو ایک نئی معنویت اور اشاریت دے دی ہے اور سلام پڑھتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ تشبیہات اور تراکیب محمدؐ وآلِ محمدؐ کی تعریف کے لیے ہی بنی ہیں۔ انیسؔ کی زبان کی سلاست، سادگی اور نئی بندشیں ایسے اشعار میں دیکھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ انیسؔ نے اردو شاعری کو بہت سی نئی تشبیہات، استعارات اور تراکیب دی ہیں اِن کی طبیعت کی یہ جدت پسندی صرف مرثیوں تک ہی محدود نہیں سلاموں میں بھی ہر طرف یہ موتی بکھرے ہوئے ہیں اِمام حسین کی تعریف میں سلام کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے اردو غزل شاید ہی اس کے برابر کا کوئی شعر پیش کر سکے۔ امام حسین کی ذات شاعر کے لیے دنیا کی تمام لطیف ترین تشبیہات سے بلند اور پاکیزہ ترین استعارات سے ارفع ہے، اس کی مثال کے لیے زبان کے اچھے سے اچھے الفاظ بے کیف ہیں۔ ایسی صورت میں شاعر مدح کا کیا انداز اختیار کرتا ہے یہ صرف انیسؔ جیسا فن کار ہی کر سکتا تھا ؎

قلم بھی رہ گیا ہر بار نقطہ دے کے ناخن پر
نہ سوجھی جب کوئی تشبیہہ روئے شہ کے خالوں کی

مدح کے چند اشعار اور پیش ہیں ان میں بیان کی تازگی اور تشبیہات کی پاکیزگی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ انیسؔ کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ تشبیہات اور الفاظ کے استعمال میں حفظ مراتب

کا بے حد خیال رکھتے ہیں وہ جہاں جس کے لیے جو لفظ اور جو ترکیب استعمال کرتے ہیں وہ اس شخص کے لیے خاص معنویت رکھتی ہے اور اس ماحول اور فضا میں اس بات کی بڑی اہمیت ہے ؎

بھلا میں دوں قدِ اکبر سے کس طرح تشبیہ — چمن میں سرو دکھائے تو اپنی چال مجھے
پڑا جو عکسِ رُخِ شاہ چرخ پر سرِ شام — فلک نے صبح تک آئینۂ قمر دیکھا
قمریاں سرو پہ کو کو کی صدا دیتی ہیں — چھپ گیا خاک میں جب سے قدِ زیبائے حسین
ننھے ننھے وہ عمامے ہیں کہ بندش جن کی — پیچ میں لائے مہ و مہر کی دستاروں کو
نکلتے چاہ سے برسوں نہ حضرتِ یوسف — جو دیکھتے کبھی زہرا کے مہ جبینوں کو
کیوں چرخِ پیر پھر کہیں دیکھے ہیں آج تک — جیسے حسیں جواں تھے شہِ کربلا کے ساتھ
صبا لے کے آئی جو بوئے نجف — گرہ غنچۂ دل کی وا ہو گئی
مہِ نو ہے ابرو جبیں ماہِ کامل — یہ چہرہ ہے خورشید سہرا کرن ہے
ذکرِ خوش قامتیِ شاہ جو چل جائے ابھی — مجریٔ رنگ قیامت کا بدل جائے ابھی

سلام میں انیسؔ کا پسندیدہ موضوع دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری، اپنی خاکساری اور اخلاقی فلسفیانہ مضامین ہیں انیسؔ کے سلاموں میں بیشتر اشعار انھیں موضوعات پر ہیں۔ یہ موضوعات یوں تو اکثر شعرا کی غزلوں میں مل جاتے ہیں لیکن ان کی حیثیت بنیادی نہیں ہے کسی غزل گو شاعر کے کلام میں ان کی تعداد عموماً عشقیہ اشعار کے مقابلے میں کم ہوتی ہے لیکن انیسؔ کے یہاں انھیں بنیادی اہمیّت حاصل ہے ان کے سلاموں سے اگر ان موضوعات سے متعلق اشعار الگ کیے جائیں تو درد انگیز اور مدحیہ اشعار کے مقابلے میں ان کی تعداد نصف سے کم نہیں ہو گی۔

لکھنؤ کی شاعری پر ایک عام اعتراض یہ کیا جاتا رہا ہے کہ اس میں خارجیت اور تصنع کا پہلو بہت زیادہ ہے دوسرے جذباتی سطحیت اور چبائے ہوئے نوالوں کو

چھانے کی وجہ سے اس میں وہ تاثر اور گہرائی نہیں ہے جو لکھنؤ سے باہر کی شاعری میں ملتی ہے یہ اعتراض بجائے خود بحث طلب ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس عہد کی تہذیبی شکست وریخت، سیاسی زبوں حالی، اور کسی حد تک دولت کی فراوانی نے عیاشی و عیش کوشی کا بازار گرم کر رکھا تھا، ہر رئیس کا گھر 'اندر سبھا' بنا ہوا تھا اور ہر شخص اپنی استطاعت کے مطابق دادِ عیش دے رہا تھا اس کا اثر اس عہد کی شاعری پر بھی ہوا اور بہت سے شاعر زبان کے چٹخارے کی خواہش میں اس سیلاب میں بہہ گئے لیکن لکھنؤ کی تمام شاعری کو اس بنیاد پر معتوب قرار دینا درست نہیں ہوگا۔ انیس کے سلام لکھنؤ کی شاعری کا صالح رخ پیش کرتے ہیں ان کا سارا رنگ و آہنگ غزل کا ہے ان کا بیشتر ذخیرۂ الفاظ، تراکیب، تشبیہات و استعارات غزل ہی کی ہیں لیکن یہ زندگی کی حقیقت اور شاعر کے حقیقی تجربے اور مشاہدے کو پیش کرتے ہیں ان اشعار میں صرف خیال آرائی یا لفظوں کے نگینے جڑنے کی کوشش نہیں ہے بلکہ زندگی کے ایک خاص نقطۂ نظر، فکر کی گہرائی و گیرائی اور دروں بینی ہے ان کے اس طرح کے اشعار لکھنؤ کی صالح اور اردو کی اعلیٰ شاعری کی خوب صورت مثال ہیں۔ میں نے دنیا کی ناپائیداری اور بے ثباتی خاکساری اور اخلاقی مضامین پر اشعار کو طوالت کے خوف سے ایک ہی جگہ پر دے دیا ہے اس لیے مثال میں کچھ اشعار زیادہ ہوگئے ہیں لیکن اس سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ انیس کے یہاں رسمی طور پر یہ مضامین نہیں آئے ہیں بلکہ انھیں بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

قیام کس کا ہوا اس سرائے فانی میں — ہمیشہ ایک کے بعد ایک کا سفر دیکھا
کسی کی ایک طرح پر بسر ہوئی نہ انیس — عروجِ مہر بھی دیکھا تو دوپہر دیکھا
نمود و بودِ بشر کیا محیطِ عالم میں — ہوا کا جب کوئی جھونکا چلا حباب تھا
شست و شو سے گر ہوا اجلا رذیل — جامۂ اصلی میں دھبا رہ گیا
قبر میں رکھ کر نہ ٹھہرا کوئی دوست — میں نئے گھر میں اکیلا رہ گیا

اٹھائی لذتِ تلخی تنگنائے جہاں ۔ عرق عرق ہوا شیشہ میں جب گلاب آیا
جہاں میں ہم اسی حسرت میں پیر ہو کے چلے ۔ نہ عمرِ رفتہ پھر آئی نہ پھر شباب آیا
مٹھیوں میں خاک لے کر دوست آئے وقتِ دفن ۔ زندگی بھر کی محبت کا صلا دینے لگے
قریں سر کے ہے آفتابِ قیامت ۔ لحد پر عبث سائباں کھینچتے ہیں
بہت تو نے پیسا ہے اک دن تجھے بھی ۔ شکنجے میں اے آسماں کھینچتے ہیں
قلم یوں ہے کاغذ پہ رک رک کے چلتا ۔ قدم جس طرح ناتواں کھینچتے ہیں
جسے دیکھ کر ہووے مانی کو حیرت ۔ وہ تصویرِ رنگیں یہاں کھینچتے ہیں
پھرے دوست جب ہو گئی قبر بند ۔ کھلا اب کہ کوئی ہمارا نہیں
در پہ شاہوں کے نہیں جاتے فقیر اللہ کے ۔ سر جہاں رکھتے ہیں سب ہم واں قدم رکھتے نہیں
ایک کشکولِ توکّل ایک نقدِ جاں ہے پاس ۔ ہم غنی دل کے کوئی دام و درم رکھتے نہیں
توقع جن سے تھی وہ لوگ مطلب آشنا نکلے ۔ انیسؔ افسوس ہم بھی کیا بری تقدیر رکھتے ہیں
اے زمیں مجھ کو حقارت سے نہ دیکھ ۔ آسماں کا طرۂ دستار ہوں
نوبتِ جمشید و دارا و سکندر اب کہاں ۔ خاک تک چھانی نہ قبروں کے نشاں پیدا ہوئے
یہ مٹی سے پرہیز اے جسم کب تک ۔ کہ آخر یہی خاک ہے اور کفن ہے
کریم تجھ کو جو دینا ہو بے طلب دے دے ۔ فقیر ہوں پہ نہیں عادتِ سوال مجھے
عالمِ پیری میں یہ غفلت انیسؔ ۔ رات بھر جاگے سحر کو سو گئے
کودکی، پیری، جوانی دیکھ لی ۔ تین دن کی زندگانی دیکھ لی
نیک بد ٹھہرے، برے اچھے ہوئے ۔ منصفوں کی قدردانی دیکھ لی
مثلِ شبنم شب کے شب مہماں رہے ۔ رونقِ گلزارِ فانی دیکھ لی

انیسؔ کی شاعری کا موضوع گو کہ مذہبی تھا لیکن جہاں ان کی شاعری میں بڑی تعداد میں اخلاقی و فلسفیانہ مضامین ملتے ہیں وہیں ان کے سلاموں میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو

اس عہد کی سیاسی حالت اور پریشاں حالی کی تصویر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں ۔ مذہبی شاعری میں گوکہ ان موضوعات کی گنجائش نہیں تھی لیکن میر انیسؔ اپنے عہد کی بدلتی ہوئی حالت سے اپنے کو الگ نہ رکھ سکے ۔ واجد علی شاہ کی معزولی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت کے قیام نے لکھنؤ کی محفلوں کو درہم برہم کردیا نہ وہ لوگ رہے نہ وہ محفلیں اور مجالس نہ وہ قدرداں نہ وہ زبان و ادب کے دلدادہ ——— اس انقلاب کی بڑی پراثر اور دردانگیز تصویر انیسؔ کے سلاموں میں بھی نظر آتی ہے ؎

مکیں رہے نہ مکاں طرفہ کارخانہ ہوا	زمیں الٹ گئی کیا منقلب زمانہ ہوا
الٹ گیا نہ فقط لکھنؤ کا اک طبقہ	انیسؔ ملکِ سخن میں بھی انقلاب آیا
قدرداں کم ہیں بہت اہلِ کمال	جنس ارزاں ہے خریدار نہیں
زمانہ میں یکساں گزرتی نہیں	مشقت کی بھی طبع خوگر رہے

انیسؔ کے سلاموں کی سب سے بڑی خصوصیت اُن کا تغزل، ادبیت اور اس عہد کے اودھ اور بالخصوص لکھنؤ کی تہذیب اور معاشرت کی وہ تصویر ہے جو دوسرے شعرا کے یہاں نہیں نظر آتی ۔ انیسؔ نے ایک مذہبی صنف شاعری کو نہ صرف یہ کہ تغزل کے حسُن سے آراستہ کیا بلکہ اس میں وہ ادبی رنگ و آہنگ پیدا کیا کہ اسے غزل کا ہم پلّہ بنا دیا ۔ انیسؔ سے پہلے سلام صرف مذہبی عقیدت کے اظہار کا ذریعہ تھا یوں تو میرؔ و سوداؔ نے بھی سلام لکھے ہیں لیکن ان کے یہاں نہ تو تغزل کی آن بان ہے اور نہ وہ ادبی صنف کا مرتبہ اختیار کرسکا ہے شروع میں سلاموں میں سلام کی ردیف کا استعمال کیا جانا ضروری تھا مثلاً میرؔ اور سوداؔ کے ہر سلام کی ردیف ’سلام‘ یا ’السلام‘ ہے لیکن انیسؔ نے اس طرزِ سخن کو بدلا ان کے تلو سلاموں میں سلام کی ردیف کہیں نہیں صرف کی گئی ہے انھوں نے اس کے لیے غزل کا انداز اختیار کیا لیکن غزل بھی وہ نہیں جو اس وقت کے لکھنؤ یا ناسخؔ کے شاگردوں میں مقبول تھی بلکہ وہ غزل جو اس وقت کی صالح روایات کی امین ہے ۔

اردو کی اگر کوئی تہذیبی تاریخ کبھی مرتب کی گئی تو لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت یا اس تہذیب کی تصویر جسے اردو تہذیب کا نام دیا جائے تو اس کا بڑا حصہ انیسؔ ہی کے کلام سے ترتیب پائے گا۔ اس عہد کے لکھنؤ کی تہذیب کی سب سے بڑی خصوصیت اور اس معاشرت کا بنیادی جز نفاست پسندی، سلیقہ شعاری، وضع داری، تناسب و توازن، رچا ہوا احساس جمال، خاکساری و بردباری، شائستگی، پاکیزگی، آدابِ حفظ مراتب اور سادگی و پرکاری ہے اور انیسؔ کے کلام میں یہ لکھنوی مذاق اور طرز زندگی کی تصویر ہر جگہ نمایاں نظر آتی ہے ان کے سلام میں ہر جگہ یہ نفاست، سلیقہ، تناسب و توازن اور رچا ہوا ذوق سلیم موجود ہے۔ سلام کے موضوع کی تنگی کو سامنے رکھتے ہوئے اگر انیسؔ کے سلاموں کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ ہر قدم پر ایک جہانِ تازہ آباد ہے۔ اس عہد کی شائستگی، نفاست، اور پاکیزگی کی اس سے بہتر تصویر لکھنؤ کی پوری شاعری میں ملنی مشکل ہے ؎

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ ضعفِ پیری نے — چنا ہے جامۂ اصلی کی آستینوں کو

رواداری اس عہد کی تہذیب کا بہت بڑا عنصر تھا۔ دشمنی یا اختلافات کے باوجود اس معاشرت کا تقاضہ تھا کہ ایک دوسرے پر احسان کرنے کی کوشش کریں۔ انیسؔ کے ان دو اشعار میں اس رواداری کو ملاحظہ فرمائیے۔

خیالِ خاطرِ احباب چاہیے ہر دم — انیسؔ ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو
صبا لے کے جا میرے پھولوں کی بو — دماغِ عدو بھی معطّر رہے

لکھنؤ کی تہذیبی تاریخ میں ادبی مناظروں کو بڑا دخل ہے۔ شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ ادبی معرکے لکھنؤ کے خمیر میں شامل ہیں۔ انھوں نے کبھی کبھی تو تہذیب سے گری ہوئی شکل بھی اختیار کرلی ہے جیسے انشاؔ و مصحفیؔ کے یہاں۔ یہ بڑی عجیب و دلچسپ بات ہے کہ لکھنؤ شہر ہمیشہ دو گروہوں میں تقسیم رہا ہے کبھی انشاؔ و مصحفیؔ، کبھی آتشؔ و ناسخؔ، کبھی انیسؔ و دبیرؔ یہاں تک کہ موجودہ عہد تک اس شہر کی یہ روایت قایم ہے۔ انیسؔ کے عہد میں تو لوگ انیسیے

اور دبیر یئے کہے جاتے تھے لیکن یہاں بھی انیس سے نفاست، شائستگی اور توازن کا دامن نہیں چھوٹنے پایا۔ ان کے یہاں ایسے بہت سے شعر ملتے ہیں جن میں روئے سخن مرزا صاحب کی طرف ہے لیکن ان اشعار کی اپنی ایک قدر و قیمت ہے۔ ان کے ایسے اشعار جن میں انھوں نے اپنی شاعری کی تعریف یا مرزا دبیر کی طرف کوئی اشارہ کیا ہے ادبی شہ پاروں ہی میں شمار کیے جائیں گے۔ ؎

لگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار — خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو
مری قدر کر اے زمینِ سخن — تجھے بات میں آسماں کر دیا
سبک ہو چلی تھی ترازوئے شعر — مگر ہم نے پلہ گراں کر دیا
سدا ہے فکرِ ترقی بلند بینوں کو — ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو
غلط یہ لفظ وہ بندش بُری وہ مضموں سست — ہنر عجیب ملا ہے یہ نکتہ چینوں کو
خبر نہیں انھیں کیا بندوبستِ پختہ کی — جو غصب کرنے لگے غیر کی زمینوں کو

انیس نے سلام میں تغزل کو جس طرح باقی رکھا ہے وہ بھی انیس کا حصہ ہے۔ یوں تو وہ تمام اشعار جو اب تک پیش کیے گئے ہیں، تغزل سے رچے ہوئے ہیں لیکن یہاں پر چند ایسے اشعار پیش کرنے کی اجازت چاہتا ہوں جنھیں اگر سلام سے الگ کر کے پڑھا جائے تو ایک خوب صورت غزل کے اشعار معلوم ہوتے ہیں۔ یہی انیس کے فن کی مہارت اور زبان و بیان پر مکمل گرفت کا ثبوت ہے۔ ؎

گھٹا زورِ مشقِ سخن بڑھ گئی — ضعیفی نے ہم کو جواں کر دیا
نہ جانے برق کی چشمک تھی یا شرر کی لپک — ذرا جو آنکھ جھپک کر کھلی شباب نہ تھا
جہاں سے اٹھ گئے جو لوگ پھر نہیں ملتے — کہاں سے ڈھونڈھ کے اب لائیں ہم نشینوں کو
ہے شاہدِ شکستگیِ دل ہر اک سخن — کھلتا ہے حال کاسۂ چینیِ سخن کے ساتھ
کسی کو کیا ہو دلوں کی شکستگی کی خبر — کہ ٹوٹنے میں یہ شیشے صدا نہیں رکھتے

دمِ تحریر گل ریزی ہے یا سطریں ہیں کاغذ پر　　صریرِ کلک ہے یا باغ میں بلبل چہکتا ہے
یہ الفتیں بھی ہیں دنیا میں یادگار اے مرگ　　مرا خیال تجھے اور ترا خیال مجھے
نہ سمجھو نقطۂ خالِ سیاہ ابرو پر　　کتابِ حسن کی اک بیتِ انتخاب یہ ہے
خجل ہے زلف کی خوشبو سے بوئے عنبر و مشک　　عرق نہیں گلِ رخسار پر گلاب یہ ہے
برق تھی گویا چمک کر چھپ گئی　　تیری حدت اے جوانی دیکھ لی
خود نویدِ زندگی لائی قضا میرے لیے　　شمع کشتہ ہوں فنا میں ہے بقا میرے لیے
زندگی میں تو نہ اک دن خوش کیا ہنس بول کر　　آج کیوں روتے ہیں میرے آشنا میرے لیے
وہ گل ہوں جدا سب سے ہے جس کا رنگ　　وہ بو ہوں کہ جو آشکارا نہیں
لکھی تھی بجنت میں گردش جو صورتِ پرکار　　پھر آگئے اسی مرکز پہ ہم جہاں سے چلے
بلا کسی طرف آئے گی رخ ادھر ہوگا　　نشانہ ہوں گے ہمیں تیر جس کماں سے چلے
محبت کا رشتہ بہت ہی ہے نازک　　مجھے کس لیے قدرداں کھینچتے ہیں
انیسؔ دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ　　چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

انیسؔ کے زیر نظر سلاموں میں بعض سلام یا بعض سلاموں کے کچھ اشعار الحاقی معلوم ہوتے ہیں۔ بعض طویل سلاموں پر اس کا شبہ ہوتا ہے کہ دو تین سلام مل گئے ہیں۔ یہ بات قرینِ قیاس بھی ہے۔ چوں کہ انیسؔ کی شخصیت اس عہد کا فیشن بن گئی تھی، اس لیے انیسؔ کی ہر زمین میں لوگ سلام اور مرثیے لکھنے کی کوشش کرتے تھے اور ان کے نظم کیے ہوئے قوافی کو اپنے انداز میں کہنے کی کوشش کرتے تھے۔ خصوصیت سے خاندانِ انیسؔ کے شعرا نے ان زمینوں میں سلام لکھے ہیں جن میں انیسؔ کے سلام مشہور ہو چکے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بعد کے کاتبوں یا بیاض نویسوں نے ایک زمین میں جتنے شعر ملے وہ سب انیسؔ کے کلام میں شامل کر دیے۔ ممکن ہے دوسرے شعرا کے اشعار حافظے میں رہے ہوں اور انیسؔ کے سلام لکھتے وقت، ہی بحر، ردیف و قوافی کی وجہ سے اس کے ساتھ لکھ دیے گئے ہوں۔

بظاہر میرے پاس اس کی کوئی شہادت نہیں ہے سوائے بعض روایتوں کے جو خود تحقیق طلب ہیں لیکن جو سب سے بڑی شہادت ہے وہ خود کلام انیسؔ ہے۔ ان پھولوں کی خوش بو اور رنگ سب سے جدا ہے اور اگر دوسرے شواہد قطعاً نابود ہوں جو کہ ممکن نہیں ہے تو اس بنیاد پر بڑی حد تک انیسؔ کے سلام اور اشعار کو الگ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان سلاموں میں ایک سلام کے دو شعر ہیں: ؎

کھولے چھڑی سے ہونٹ جب اس نے حسینؑ کے — زینب پکار اٹھی کہ ترا ہاتھ گل پڑے
ایسا سلام نظم کیا تو نے اے انیسؔ — جو اہلِ فہم اس کو سنے وہ اچھل پڑے

ظاہر ہے کہ کوئی اہلِ نظر اس سلام کو انیسؔ کا سلام قرار نہیں دے سکتا۔ انیسؔ نہ "اچھل پڑے" نظم کر سکتے تھے اور نہ "گل پڑے" کا غلط محاورہ۔ اسی طرح ایک سلام میں کربلائے معلیٰ اور نجف اشرف جانے اور سمندر کے راستے سفر کرنے کا ذکر ہے وہ بھی خلاف واقعہ ہے۔ انیسؔ نے اس طرح کا کوئی سفر نہیں کیا تھا اس لیے یہ محسوس ہوتا ہے کہ بعض دوسرے شعرا کا کلام ان کے سلاموں میں شامل ہو گیا ہے جس کی باقاعدہ تحقیق اور تجزیے کی ضرورت ہے۔

اکبر حیدری کشمیری

میر انیسؔ ـــــــــ بعض نئی معلومات

میر انیسؔ کے دادا میر حسنؔ نے اپنے اسلاف کا ذکر تذکرۂ شعرائے اُردو اور کلیات کے دیباچے میں کیا ہے۔ ان دونوں میں غلطی سے ان کے دادا کا نام میر برات اللہ لکھا گیا ہے جو سہو کاتب ہے اور اس غلطی کا ازالہ آج تک نہیں کیا گیا۔ دراصل ان کا اسم گرامی میر ہدایت اللہ تھا۔ راقم کے پاس میر حسنؔ کے ہاتھ کا لکھا ہوا قدیم ترین تذکرۂ شعرائے ہندی مکتوبہ ۱۱۸۸ھ کا مخطوطہ ہے۔ اس میں وہ اپنا نام میر محمد حسنؔ لکھتے ہیں اور کہتے ہیں:

"اصل ایں فقیر ابن میر غلام حسین بن عزیز اللہ ابن میر ہدایت اللہ بن میر امامی ہروی از ہرات است۔"

میر حسنؔ ابتدا میں فارسی شعر کہتے تھے۔ جب ان کی پہلی رباعی میر ضاحکؔ کی زباں سے شیخ علی حزیںؔ نے سماعت فرمائی تو محظوظ ہوئے اور میر حسنؔ کے حق میں دُعا کی۔ رباعی یہ ہے

جانا ز تو امیدِ نگاہے داریم　　　امیدِ نگاہے ز تو گاہے داریم
ما کشتۂ چشم سرمہ سائیم حسنؔ　　　نے نالہ و نہ فغاں نہ آہے داریم

میر انیسؔ فیض آباد میں بمقام گلاب باڑی ۱۲۱۸ھ ہجری مطابق ۱۸۰۲ء میں پیدا

ہوئے ۔ تذکروں میں ان کے دو اساتذہ کا ذکر ملتا ہے۔ ایک میر نجف علی فیض آبادی کا اور دوسرے مولوی حیدر علی صاحب منتہی الکلام کا۔ راقم الحروف کو مولوی حیدر علی کی استادی مشکوک نظر آتی ہے۔ اس نام کے دو علما ہوئے ہیں ایک فیض آباد اور دوسرے لکھنؤ کے ۔ دونوں مولوی صاحبان عمر میں انیسؔ سے چھوٹے تھے۔ لہٰذا ان میں سے کسی ایک کے بھی استاد ہونے کا امکان ہی نہیں ہو سکتا ۔ اوّل الذکر نے میر انیسؔ کے عقائد کے خلاف کئی کتابیں لکھیں۔ ان میں منتہی الکلام بھی شامل ہے ۔ رشکؔ لکھنوی نے ایک مثنوی بغیر نام کے لکھی اور یہ "مثنوی بے نام" ۱۲۶۱ھ مطابق ۱۸۴۵ء میں مطبع احمدی لکھنؤ میں چھپی ۔ اس مثنوی میں مولوی حیدر علی فیض آبادی کی ہجو کی گئی ہے۔ ایک شعر پیش کیا جاتا ہے ؎

ایک فیض آباد کا حیدر علی
وہ خفی مردود ہے مرتد جلی

آزادؔ نے انہی بزرگ کو میر انیسؔ کا استاد قرار دیا ہے۔ دوسرے مولوی صاحب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے عالم جیدّ تھے اور ان کے نام سے ایک مسجد محلہ کٹرہ حیدر حسین خاں میں اب تک موجود ہے ۔ راقم نے اس مسجد کے بارے میں دریافت کیا تھا معلوم ہوا کہ لکھنؤ میں اس نام کی کوئی مسجد نہیں ہے ۔

راجہ صاحب محمود آباد کے نادر الوجود کتاب خانے میں کلیات انشاؔ کا ایک پرانا مخطوطہ ۱۲۴۲ھ ہجری مطابق ۱۸۲۶ء کا مکتوبہ ہے ۔ یہ مصنف کے مسودہ سے نقل کیا گیا ہے۔ اس میں ایک مخمس قصیدہ مولوی حیدر علی سندیلوی کی تعریف میں درج ہے ۔ یہ مولوی صاحب، صاحب منتہی الکلام سے بالکل جدا ہیں۔ ممکن ہے کہ یہی میر انیسؔ کے استاد ہوں ۔ میر انیسؔ کے دوسرے استاد میر نجف علی "آئینۂ حق نما" اور "سبیکۃ الذہب" کی روشنی میں کشمیری تھے۔

میر انیسؔ کا انتقال بعمر ۷۳ سال بعارضۂ تپ دق ۲۹ ماہ شوال روز پنجشنبہ ۱۲۹۱ھ مطابق ۱۰ دسمبر ۱۸۷۴ء کو رات میں اپنے مکان واقع چوبداری محلہ لکھنؤ میں ہوا اور جمعرات

کو ہی رات میں وصیت کے مطابق اپنے باغیچہ میں بہ سبب شبِ جمعہ دفن کیے گئے۔ مقبرہ منہدم ہو گیا تھا لیکن جناب مسعود حسن رضوی اور انیس کمیٹی کے دوسرے ممبران کی جدو جہد سے ۱۹۶۳ء میں از سرِ نو تعمیر کیا گیا۔ کشمیر کے وزیر اعظم بخشی غلام محمد نے دس ہزار روپیہ کا عطیہ گراں جناب علی جواد صاحب کی درخواست پر دیا تھا۔

میر انیس نے مرنے سے قبل چند رباعیات کہی تھیں۔ ان میں سے یہ رباعیات غیر مطبوعہ ہیں ؎

ہر آن گھٹتی جاتی ہے طاقت میری　　بڑھتی ہے گھڑی گھڑی نقاہت میری
آتا نہیں آبِ رفتہ پھر جو میں انیس　　اب مرگ پہ موقوف ہے صحت میری

نہ آہ دہن سے نہ فغاں نکلے گی　　آواز علی، علی کی ہاں نکلے گی
جس طرح نگہہ چشم سے باہر ہو انیس　　یوں بے خبری میں تن سے جاں نکلے گی

شیریں سخنی، تیز زبانی نہ رہی　　اب مرثیہ کیا مرثیہ خوانی نہ رہی
مرنے سے انیس کے گیا لطفِ کلام　　پڑھنا تو کجا وہ خوش بیانی نہ رہی

یہ رباعی بھی کہی تھی جو تغیر الفاظ کے ساتھ چھپی ہے ؎

چھٹتا ہے مقام کوچ کرتا ہوں میں　　رخصت اے زندگی کہ مرتا ہوں میں
اللہ سے لو لگی ہے میری　　اوپر کا دم اس واسطے بھرتا ہوں میں

میر انیس کے انتقال پر میر نفیس، میر مونس، فارغ مراد آبادی، سید محمد ذکی تخلص آلم، آغا جو شرف، میرزا محمد مرتضیٰ عرف میرزا مچھو بیگ تخلص عاشق، سید حسن لطافت کے علاوہ مرزا دبیر اور جلال لکھنوی نے بھی تاریخیں کہی تھیں۔

جلال لکھنوی کی تاریخ یہ ہے ؎

ہزار سال اگر آسماں کند گردش ‌‌ ‌ ‌ سخنورے نہ شود ہرگز ایں چنیں پیدا
جلالؔ مصرعِ تاریخِ رحلتش بنوشت ‌ ‌ ‌ انیسؔ بودہ بعالم چہ شاعرِ یکتا

اودھ اخبار لکھنؤ میں میر انیسؔ کی وفات پر مورخہ ۱۵ر دسمبر ۱۸۷۴ء مطابق ۴ر ذی قعدہ ۱۲۹۱ھ ہجری سے ۲ر فروری ۱۸۷۵ء تک مفید خبریں شائع ہوئی تھیں۔ ذیل میں ان کا خلاصہ پیش کیا جاتا ہے۔

میر انیسؔ ۳ر دسمبر ۱۸۷۴ء کو بعارضۂ تپ دق و ورم جگر مبتلا ہوئے اور انتیسویں شوال یوم پنجشنبہ ۱۲۹۱ھ مطابق ۱۰ر دسمبر ۱۸۷۴ء کو انتقال کیا۔ بوجہ شب جمعہ رات کو ہی دفن ہوئے۔ ہزاروں لوگوں کا مجمع ہمراہ جنازہ تھا۔ روز جمعہ یہ خبر لکھنؤ بھر میں پھیل گئی چونکہ ان کے انتقال کی خبر بہ سبب شب لوگوں کو معلوم نہ ہوئی اس لیے انھیں بدرجۂ کمال ملال رہا۔ مرزا دبیرؔ ان کی خبر وفات سنتے ہی ان کی نعش پر جاکر روئے اور فرمایا کہ ایسے معجز بیان فصیح اللسان قدر دان کے اُٹھ جانے سے اب کچھ لطف نہ رہا اب ایسا ذی کمال پیدا نہ ہوگا۔

روز دوشنبہ مورخہ ۱۴ر دسمبر امام باڑہ جناب مولانا سید تقی صاحب ممتاز العلماء جو مسجد تحسین علی خاں کے پیچھے واقع ہے اس میں میر انیسؔ کی مجلس پنجم ہوئی۔ ہزاروں آدمیوں کا مجمع مجلس میں موجود تھا۔ نوچندی ذی الحجہ کو تقی صاحب کے امام باڑے میں اول وقت مجلس عزا میر صاحب کے ایصال ثواب کے لیے برپا ہوئی۔ اس میں میر خورشید علی نفیسؔ نے اپنا نو تصنیف مرثیہ پڑھا۔ اسی امام باڑہ میں میر انیسؔ کی مجلس چہلم بھی قرار پائی۔ یہ مجلس قابل دید تھی۔ لکھنؤ کے رؤسا کے علاوہ ہزاروں لوگوں نے جلسۂ تعزیت میں شرکت کی۔ جس وقت میر نفیسؔ نے اپنے والد مرحوم میر انیسؔ کی یہ رباعی برسرِ منبر پڑھی تو اس وقت گریہ و بکا کا شور عالم بالا تک پہنچا ؎

دردا کہ فراق، روح و تن میں ہوگا ‌ ‌ ‌ تنہا تنِ ناتواں کفن میں ہوگا
اس وقت کریں گے یاد رونے والے ‌ ‌ ‌ جس دن نہ انیسؔ انجمن میں ہوگا

اس مضمون سے حضرت انیسؔ کی تصویر سب کی آنکھوں کے سامنے پھر گئی۔ آخرش سب لوگ کلیجوں کو تھام کر رہ گئے اور کل من علیہا فان پڑھ کر چپ ہو رہے۔ اس موقع پر میر نفیسؔ نے ایک مخمس سات بند پر مشتمل پڑھا۔ ذیل میں مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے:

از باغِ جہاں بلبلِ بستانِ سخن رفت　　　در برجِ لحد نیرِّ تابانِ سخن رفت
ہیہات کہ سر دفترِ دیوانِ سخن رفت　　　افسوس کہ شاہنشہِ ایوانِ سخن رفت
ویرانیٔ نظم است کہ سلطانِ سخن رفت

ہرچند بہ ظاہر بدنش زیرِ زمین است　　　روحش بفلک ہم نفس روح امین است
یاد آورِ او مرثیۂ سرورِ دین است　　　خاموش نفیسؔ از المش طبعِ حزین است
کاں شہرِ سخن، بحرِ سخن، کانِ سخن رفت

میر مونسؔ نے ۹ شعر کا ایک تاریخی قطعہ کہا تھا۔ یہاں چند شعر درج ہیں ؎

از مرگِ انیسؔ وا دریغا　　　ویراں گر دید باغِ ایجاد
اعجاز بیان، صدق گفتار　　　شیریں سخن و فصیح و استاد
مونسؔ افگند خاک بر سر　　　با جانِ حزیں و طبعِ ناشاد
پرسیدم از و چوں سالِ تاریخ
گفتا اکمال نظم برباد

۱۲۹۱ ہجری

اودھ اخبار مورخہ ۹ر فروری ۱۸۷۵ء میں کسی نامعلوم انیسئے کا ایک طویل مراسلہ چھپا تھا اس میں مرزا دبیرؔ کے اس قطعۂ تاریخ وفات پر اعتراضات کی بوچھار کی گئی تھی جس کا آخری شعر یہ ہے ؎

آسماں بے ماہِ کامل، سدرہ بے روح الامیں
طورِ سینا بے کلیم اللہ و منبر بے انیسؔ

بعد میں دبیریوں کے جواب بھی اسی اخبار میں شائع ہوئے تھے۔ یہاں یہ بات دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ انیسیوں نے مرزا دبیر کے جس تاریخی قطعہ کے اعتراض پر اپنا زور قلم صرف کیا تھا آخر میں اس صدی کے ایک ممتاز ماہر انیسیات جناب مسعود حسین رضوی نے اس قطعہ کو سنگ مرمر پر کندہ کرا کے حال ہی میں مزار انیس پر نصب کرایا۔

میر انیس نے شاعری کا آغاز غزل گوئی سے کیا تھا۔ ناصر لکھنوی خوش معرکۂ زیبا نسخۂ پٹنہ میں لکھتے ہیں کہ "عہد شباب میں جبکہ (انیس) فیض آباد میں تھے اوائل میں چند غزلیں بھی کہی تھیں۔ جب سے لکھنؤ تشریف لائے شوق مرثیہ گوئی کا ہوا۔ وہ سب غزلیں دھو ڈالیں"۔ بقول مولف گلستان سخن انیس کو غزل گوئی میں دست گاہ تمام اور زباں پر قدرت حاصل تھی۔ خوش معرکۂ زیبا نسخۂ لکھنؤ میں مرقوم ہے کہ ناصر کو ذیل کے تین شعر میر علی اوسط رشک کی معرفت دستیاب ہوئے تھے۔

یہی باعث ہے اس بے رحم کے آنسو نکلنے کا (۱) دھواں لگتا ہے آنکھوں سے کسی کے دل کے جلنے کا

رہا تن میں نہ خوں باقی گیا موسم جوانی کا (۲) شباب آخر ہوا روغن چراغ زندگانی کا

(۳) جو میں رگڑا سر تسرے پاؤں پر، مراد فعتۂ گیا دردِ سر

یہ خواص صندل سرخ ہے، مری جاں رنگ حنا نہیں

پہلا شعر میر انیس نے اپنے والد میر خلیق کی موجودگی میں شیخ ناسخ کے سامنے پڑھا تھا۔ شیخ صاحب شعر سن کر جھوم اُٹھے اور انہی کے کہنے پر حزیں کا تخلص چھوڑ کر انیس اختیار کیا۔ خوش معرکۂ زیبا نسخۂ پٹنہ میں انیس کی ایک غزل کے سات اور مختلف بحروں کے دو شعر ملتے ہیں۔ غزل کا مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے ؎

شہید عشق ہوئے قیس نامور کی طرح (مطلع) جہاں میں عیب بھی ہم نے کیے ہنر کی طرح

انیس یوں ہوا حال جوانی و پیری (مقطع) بڑھے تھے نخل کی صورت گرے ثمر کی طرح

دو شعر یہ ہیں ؎

خموش اے بلبلِ شوریدہ اس میں کیا ہے بس میرا (۱) یہ اپنی اپنی قسمت ہے چمن تیرا قفس میرا

بنے یہ تین در دریا کے اندر (۲) کہ ششدر ہو گئی سدِّ سکندر

کلب حسین خاں نادر نے ۱۲۸۳ ہجری میں اپنا دیوان ترتیب دیا تھا اس کا تاریخی نام " دیوان غریب " ہے اس میں میر انیس کی غزل کے سات شعر درج ہیں۔ مطلع اور مقطع یہ ہے ؎

وجد ہو بلبلِ تصویر کو جس کی بو سے (مطلع) اس سے گل رنگ کا دعویٰ کرے پھر کس رو سے

شوخیِ چشم کا تو کس کی ہے دیوانہ انیس (مقطع) آنکھیں ملتا ہے جو یوں نقشِ سمِ آہو سے

راقم الحروف کو حال ہی میں ندوۃ العلماء لکھنؤ کے کتب خانے سے میر انیس کی ایک غزل دریافت ہوئی اس میں دس شعر ہیں۔ مطلع اور مقطع پیش خدمت ہے :

مطلع ؎ بتوں سے آنکھیں لڑا چکے ہیں غضب کے صدمے اُٹھا چکے ہیں
ہوئی ہے برباد زندگانی کیے کو ہم اپنے پا چکے ہیں

مقطع ؎ انیس ایسے نہیں وہ ناداں سمجھ نہ جائیں سخن کی تہہ کو
غزل کے پردے میں اپنا مطلب ہم ان کو بالکل سنا چکے ہیں

قلمی مراثی کی ایک جلد میں ذیل کے اشعار " تضمین " کے عنوان سے بھی دریافت ہوئے ہیں ؎

زباں میں لکنت صدا میں رعشہ نہ دل میں طاقت نہ تن میں جاں ہے
نہ وہ فصاحت نہ وہ بلاغت نہ وہ طلاقت نہ وہ بیاں ہے
ہوئی ہے بالوں پہ برف باری فسردگی سربسر عیاں ہے
گیا جوانی کے ساتھ سب کچھ وہ گرمیِ عشق اب کہاں ہے
جو کچھ ہے اس وقت آہ میں نے بجھی ہوئی آگ کا دھواں ہے

نظم طباطبائی نے ایک اور امیر احمد علوی نے دو شعر انیس کی طرف بطور غزل منسوب کیے

ہیں۔ وثوق سے نہیں کہا جا سکتا کہ ان کے مصنف انیسؔ ہی ہیں۔ تینوں شعر محتاج سند ہیں۔

لوگوں کا یہ کہنا غلط ہے کہ مرزا غالب ۱۲۴۳ھ ہجری میں قیام لکھنؤ کے زمانے میں میر انیسؔ سے ملے تھے اور دونوں شاعروں نے صنف غزل پر تبادلۂ خیال کیا تھا۔ اس زمانے میں میر صاحب شباب میں تھے اور فیض آباد ہی میں مقیم تھے۔ لہٰذا لکھنؤ میں دونوں کی ملاقات کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا ہے۔ یہ بھی غلط ہے کہ غالبؔ نے اردو مرثیے کے جو تین بند کہے تھے وہ میر انیسؔ کے پاس اصلاح کے لیے بھیجے تھے۔ کہتے ہیں کہ مرثیہ کے ساتھ ایک خط بھی تھا جس کی عبارت یہ ہے :۔

"امتثال امر سے مجبور تھا۔ صرف تین بند لکھ کر جو غور کیا تو مرثیہ کاہے کو ہے واسوخت معلوم ہوتا ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ یہ آپ ہی کا کام ہے۔"

حالیؔ کا یہ کہنا بھی دُرست نہیں ہے کہ غالبؔ نے لکھنؤ کے مجتہد سید محمد صاحب قبلہ کی فرمائش پر مرثیہ کے تین بند ان کے پاس بھیجے تھے اور ساتھ ہی یہ بھی لکھا تھا کہ میں اس میدان کا مرد نہیں ہوں۔ یہ ان لوگوں کا حصہ ہے جنہوں نے اس وادی میں عمریں بسر کی ہیں مجھ کو ان کے درجے تک پہنچنے کے لیے ایک دوسری عمر درکار ہے۔ پس مجھے اس خدمت سے معذور رکھا جائے۔ ان کا قول تھا کہ ہندوستان میں انیسؔ اور دبیرؔ جیسا مرثیہ گو نہ ہوا ہے اور نہ ہوگا۔

مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی اپنے ایک مضمون "غالبؔ کی مرثیہ نگاری" میں لکھتے ہیں "کہ غالب نے ایک مرتبہ سید محمد صاحب قبلہ کی فرمائش پر سلام بھی لکھا اور مرثیہ کے تین بند بھی۔" ضمیر اختر نقوی صاحب ماہ نو کراچی میر انیسؔ نمبر میں "میر انیسؔ کے حالات زندگی" میں لکھتے ہیں کہ "اگر مسعود حسن رضوی کے بیان کو مستند مان لیا جائے تو یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ سلطان العلماء کی فرمائش پر غالبؔ نے یہ مرثیہ ۱۲۷۰ھ ہجری مطابق ۱۸۵۴ء میں لکھا اور لکھنؤ روانہ کر دیا۔" غالبؔ کے مرثیہ کے تین بند پر بحث کرنے

کے بعد لکھتے ہیں کہ" غالبؔ کی صد سالہ برسی پر اس قدر ورک ہوا کہ کسی شاعر کو یہ بات نصیب نہیں ہوئی تھی۔ خیال تھا کہ کسی غالبؔ نمبر میں اس واقعہ سے متعلق کوئی تحقیقی مقالہ ضرور ہوگا! اس سے مدد مل جائے گی لیکن حیات غالب کا یہ پہلو تشنہ رہ گیا کہ وہ لکھنؤ میں انیسؔ و دبیرؔ سے ملے تھے یا نہیں" غالبؔ کے لکھنؤ کے قیام کے زمانہ میں انیسؔ کی نہیں بلکہ مرزا دبیر کی مرثیہ گوئی کا ڈنکا بج رہا تھا۔ غالبؔ کی کوئی ایسی تحریر راقم کی نظر سے نہیں گزری ہے جس میں انہوں نے میر انیسؔ کا تذکرہ کیا ہو۔ البتہ وہ ناسخؔ، آتشؔ، میر ضمیرؔ اور مرزا دبیر سے بخوبی آشنا تھے۔ حقیقت میں غالبؔ کے مرثیے کی شانِ نزول یہ ہے کہ سندیلہ کے ایک شخص محمد ریاض الدین امجد تخلص ریاضؔ اپنے سفر کے سلسلے میں مورخہ ۶ محرم ۱۲۷۷ہجری مطابق ۲۶ رجولائی ۱۸۶۰ء کو دلی میں مرزا غالبؔ سے ملنے گئے۔ چوں کہ ایام محرم تھے مرزا غالبؔ نے مجلس عزا میں مرثیہ کے تین بند سنائے۔ اور اپنے ہاتھ سے لکھ کر انہیں دیے۔ اور کہا کہ یہ کام مرزا دبیرؔ کا ہے وہی اس فن کے ماہر ہیں۔ ریاض سندیلوی کا سفرنامہ" سرور ریاض "کے نام سے ۱۸۶۱ء میں مطبع حیدری آگرہ سے چھپا" سرو ریاض " کتاب کا تاریخی نام ہے جس سے ۱۲۷۷ کے اعداد نکلتے ہیں۔ اس وقت مرزا غالبؔ، میر انیسؔ اور مرزا دبیرؔ تینوں زندہ تھے لہٰذا اب کسی غلط فہمی کا شکار نہیں ہونا چاہیے۔ ذیل میں سرور ریاض کا یہ اہم اقتباس درج کیا جاتا ہے:

> " میں چاندنی چوک میں ہوتا ہوا بلّی ماروں میں ہو کر شیر افگن خاں کی بارہ دری میں جہاں نواب اسد اللہ خاں غالبؔ عرف مرزا نوشہ رہتے تھے گیا۔ مرزا کی ملاقات سے شرف یاب ہوا........ بعدہٗ مرزا نے تین بند مرثیہ کے اپنی تصنیف کے سنائے۔ لوگ روئے، پیٹے، چلّائے، وہ بند میں نے طلب کیے۔ مرزا نے دست خاص سے لکھ کر دیے۔ مرزا خود فرماتے تھے کہ یہ حصّہ دبیرؔ کا ہے وہ مرثیہ گوئی میں فوق لے گیا۔ ہم سے آگے نہ

چلا، ناتمام رہ گیا۔"

ریاض سندیلوی کے بیان کی تائید صفیر بلگرامی سے بھی ہوتی ہے جو ۱۲۸۳ھ میں دلی میں غالب کے شاگرد ہوئے تھے۔

شیخ عظمت علی کاکوروی میرانیس کے ہم عصر تھے۔ انہوں نے ۱۲۸۶ھ میں اودھ کے متعلق ایک تاریخ لکھی ہے۔ جس کا نام "مرقع خسروی" ہے۔ مرقع خسروی کتاب کا تاریخی نام ہے۔ جس سے ۱۲۸۶ ہجری کا سال برآمد ہوتا ہے۔ یہ کتاب ہنوز غیر مطبوعہ ہے۔ مصنف کہتا ہے "فی زمانہ میرانیس صاحب میر ببر علی نام اور مرزا دبیر صاحب سلامت علی نام ایسے ہوئے کہ دیکھے نہ سنے، جنہوں نے شہرستان سخن میں جھنڈے گاڑدیے۔ مرثیہ کی زمین کو آسمان بنادیا۔ چراغ آفتاب و مہتاب کا اپنی روشنیِ فکر سے گل کردیا۔ بندشیں اچھے اچھوں پر نہ کھلیں۔ بلندیاں آسمان کے تارے توڑ لائیں۔ درحقیقت اس فن کے یکتا، آفتاب و ماہتاب سے ہمتا۔ سوا ان کے اب کسی کی ہستی نہیں۔ واقعی ایسی کسی کو سوجھتی نہیں اور جس نے کہا کچھ نہ سنا بلکہ نہ کہنا اچھا۔ وہی اس طرز کے موجد ہیں اور تحت لفظ پڑھنے میں فرد منفرد ہیں۔

غالب کا انتقال ۱۲۸۵ھ میں ہوا تو انیس نے ان کی وفات پر ایک رباعی میں اس طرح خراج تحسین پیش کیا ؎

گلزارِ جہاں سے باغِ جنت میں گئے　　مرحوم ہوئے جوارِ رحمت میں گئے
مدّاحِ علی کا مرتبہ اعلیٰ ہے　　غالب، اسداللہ کی خدمت میں گئے

انیس کی یہ رباعی راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں محفوظ ہے اور ماہ نو انیس نمبر میں راقم کے نام سے چھپی ہے۔

میرانیس کے مستقل طور پر لکھنؤ میں رہنے کی صحیح تاریخ اب تک معلوم نہ ہوسکی البتہ یہ بات ثابت ہوگئی ہے کہ وہ عہد امجد علی شاہ کے اوائل میں لکھنؤ میں مرثیہ گوئی

میں نام پیدا کر چکے تھے اور اس میں مرزا دبیرؔ کے ہم پلّہ تھے بلکہ خواص کی نظر میں ان سے برتر تھے۔ نجات حسین خاں عظیم آبادی ۱۲۵۹ھ مطابق ۱۸۴۳ء کی ابتدا میں سفر کے سلسلے میں وارد لکھنؤ ہوئے تھے۔ انہوں نے اپنی غیر مطبوعہ کتاب "سوانح لکھنؤ" میں میر انیسؔ کی ایک مجلس کا آنکھوں دیکھا حال بیان کیا ہے۔ یہ کتاب فارسی میں لکھی گئی ہے۔ راقم اس اقتباس کا خلاصہ پیش کرتا ہے:

"مجھے ۲۶ ربیع الاوّل ۱۲۵۹ہجری جمعرات کو میر انیسؔ کی مجلس سننے کا اشتیاق ہوا۔ میں مصطفیٰ خاں کے امام باڑہ میں گیا جو میرے گھر سے بہت دور تھا۔ مجلس لوگوں سے چھلک رہی تھی۔ پہلے ایک شخص نے منبر پر فضائل اہل بیت اور حدیث خوانی کی۔ بعدآں میر انیسؔ نے بکمال فصاحت و بلاغت و متانت مجلس پڑھی۔ حاضرین و سامعین پر رقت کا غلبہ ہوا۔ مجلس کے دوران ہر فرد کی زبان سے واہ واہ اور سبحان اللہ کے نعرے بلند ہو رہے تھے۔ ان کے کلام کی جس قدر تعریف کی جائے اس میں مبالغہ کی گنجائش نہیں ہے۔ اس فن میں وہ مرزا دبیرؔ سے آگے ہیں۔"

نجات عظیم آبادی کے بیان کی تائید نوبت رائے نظرؔ سے بھی ہوتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ میر انیسؔ نے پہلی مجلس مصطفیٰ خاں نامی ایک بزرگ کے یہاں تحسین گنج میں پڑھی تھی۔ البتہ تاریخ کے بارے میں خاموش ہیں۔

صاحبان "واقعات انیسؔ" و "حیات انیسؔ" نے ایک خوب صورت افسانہ تراشا ہے کہ مرزا دبیرؔ اور میر انیسؔ نے واجد علی شاہ کی والدہ معظمہ کے امام باڑہ میں یکے بعد دیگرے مجلس پڑھی تھی۔ مرزا دبیرؔ نے شاہی دربار کے وقار کی پابندی کا خیال کر کے مرثیہ سے پہلے بادشاہ کی تعریف میں نظم پڑھی۔ اس کے بعد جب میر انیسؔ منبر پر تشریف لے گئے تو انہوں نے یہ سلام شروع کیا۔

غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہو کر   مجرئی اپنی ہوا کھوؤں سلیماں ہو کر

جب سلام کا تیسرا شعر پڑھا ؎

زلفِ اکبر کو جو دیکھا سرِ نیزہ پُر خوں   موئے سر کھول لیے ماں نے پریشاں ہوکر

تو بادشاہ نے فتح الدولہ مرزا محمد رضا برق لکھنوی سے کہا کہ میرانیسؔ لکھنؤ میں ایک ہی شاعر ہیں جن کے لیے یہ زبان خاص ہے۔ نظم طباطبائیؔ نے بھی اس بے حقیقت واقعہ کو نقل کیا ہے ماہ نو کراچی کے میرانیسؔ نمبر کے روحِ رواں ضمیر اختر لکھنوی نے واجد علی شاہ اور میرانیسؔ کے عنوان سے اس بے بنیاد قصہ کو حقیقت کا لباس پہنانے کے لیے یہاں تک کوشش کی کہ انہوں نے صا۴۱-۴۰ کے درمیان میرانیسؔ کی ایک مجلس کا فوٹو بھی شائع کیا ہے۔ یہ اسی فوٹو کی کاپی ہے جو مسعود حسن رضوی کی "روحِ انیس" میں شامل ہے۔ ماہ نو کی مجلس کے فوٹو کے نیچے یہ عبارت بھی درج ہے :

"محل شاہی میں میرانیسؔ مجلس پڑھ رہے ہیں ان کی تکریم کے لیے تاجدار اودھ واجد علی شاہ مورچھل لیے بازو میں اِستادہ ہیں "

راقم اس سلسلہ میں کہتا ہے کہ کسی شاہی مجلس میں مرزا دبیرؔ اور میرانیسؔ کا یکے بعد دیگرے پڑھنا ثابت نہیں ہے۔ فوٹو میں جس امام باڑہ میں میرانیسؔ پڑھ رہے ہیں وہ واجد علی شاہ کا امام باڑہ نہیں ہے اور نہ وہ مورچھل لیے کھڑے ہیں۔ میری تحقیق کے مطابق یہ لکھنؤ میں مرزا علی خاں کے احاطہ کا وہ امام باڑہ ہے جو بتولی بیگم نے بنایا تھا اور اسی میں میرانیسؔ پڑھتے تھے۔ اس مجلس کی قلمی تصویر جناب راجہ صاحب محمود آباد اور اس کا فوٹو امیر الدولہ پبلک لائبریری لکھنؤ میں موجود ہے۔ اس پر ۱۲۷۲ھ ہجری کی تاریخ بھی درج ہے۔ امام باڑہ آج تک موجود ہے۔ اور اس کی ساخت بالکل تصویر کے مطابق ہے۔ لکھنؤ میں واجد علی شاہ کا امام باڑہ قصر العزا کے نام سے قیصر باغ میں اب تک موجود ہے۔ قصر العزا وہی امام باڑہ ہے جو آج کل بارہ دری کے نام سے مشہور ہے اور جہاں شادیوں کی تقریبات کے سلسلے میں روز چراغاں ہوتا ہے۔ یہ امام باڑہ ۱۲۷۰ھ میں تعمیر کیا گیا تھا۔ دیوان

مہدی علی خاں قبول میں تاریخ درج ہے۔ واجد علی شاہ نے دوسرا امام باڑہ سبطین آباد کے نام سے کلکتہ میں بنایا تھا۔ لکھنؤ میں امجد علی شاہ نے حضرت گنج میں اپنے امام باڑہ کے لیے دس لاکھ روپیہ مخصوص کیا تھا جو بعد میں سبطین آباد کے نام سے مشہور ہوا۔

جس سلام کو ع "غیر کی مدح کروں شہ کا ثنا خواں ہوکر" لوگوں نے میر انیسؔ کی طرف منسوب کرکے اپنے زور قلم کی بے اعتدالی کا مظاہرہ کیا ہے وہ سلام میر انیسؔ کا نہیں بلکہ میر مونسؔ کا ہے۔ اس کے لیے راقم کے پاس ٹھوس شہادتیں ہیں۔ راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں میر انیسؔ کے سلاموں کا ایک غیر مطبوعہ مجموعہ ہے جو میری نظر سے گزرا ہے۔ راقم نے سلاموں کے اس مجموعہ کے مطلع اپنی تصنیف "تحقیقی نوادر" میں حروف تہجی کے اعتبار سے شائع کیے ہیں۔ ان میں یہ سلام درج نہیں ہے۔ مسعود حسن رضوی کے کتب خانے میں قلمی مرثیوں کی ایک جلد میں یہ سلام میر مونسؔ کے نام سے محفوظ ہے۔ اسی کتب خانے میں اُردو کے مشہور مرثیہ گو کے سلاموں کا ایک نایاب اور ضخیم مجموعہ موجود ہے۔ اس کا نام "شمع تعزیت" ہے اور یہ متین سہارن پوری نے ۱۲۹۷ھ ہجری میں شائع کیا ہے۔ اس میں بھی یہ سلام میر مونسؔ کے نام سے درج ہے، مرثیۂ مونس جلد اول ص۹۴ مطبوعہ نول کشور اور دیوان فصاحت عنواں میں بھی ص۷۹ میں زیر بحث سلام درج ہے۔ ذیل میں سلام کا مطلع، حسن مطلع اور مقطع پیش کیا جاتا ہے

مجرئی بہتے ہیں آنسو درِ غلطاں ہوکر — آبرو پائی ہے کیا چشم نے گریاں ہوکر
غیر کی مدح کریں شہ کے ثنا خواں ہوکر — مجرئی اپنا حشم کھوئیں سلیماں ہوکر

مقطع

رہبری کی جو مقدر نے تو ہم اے مونسؔ — روضۂ شاہ پہ جائیں گے خراساں ہوکر

یہ بات قابل غور ہے کہ لوگوں نے غلط فہمی میں مبتلا ہوکر یہ مشہور کیا کہ مرزا

دبیر نے واجد علی شاہ کی تعریف میں رباعی کہی اور اسی کے جواب میں میر انیس نے مذکورہ سلام کہا تھا۔ اگر اس بات میں ذرہ بھر حقیقت ہوتی تو مرزا دبیر کی وہ رباعی آج تک صفحۂ کاغذ پر محفوظ ہوتی۔ برعکس اس کے میر انیس نے ۱۸۷۱ء میں نظام دکن اور وزیر حیدر آباد کی تعریف میں جو دو رباعیاں مجلس میں پڑھی تھیں وہ حیات انیس اور واقعات انیس میں موجود ہیں راقم کو میر انیس کا ایک مرثیہ ملا ہے جو مراثی انیس مطبوعہ نول کشور یا مطبوعہ نظامی بدایونی میں شامل نہیں ہے۔ یہ مرثیہ مطبع جعفری جلد پنجم ص ۴۶ مطبوعہ ۱۳۱۳ھ میں شامل ہے۔

مطلع یہ ہے ؎

اے مومنو کیا شور ہے ماتم کا جہاں میں

مقطع میں میر انیس نے بادشاہ غازی الدین حیدر کی بیگم نواب مبارک محل اور نصیر الدین حیدر بادشاہ کی بیوی ملکہ زمانیہ خطاب مریم ثانی کی تعریف کی ہے۔ مبارک محل کی طرف سے بقول صاحب واقعات انیس ص ۱۱۷ نیا ایڈیشن میر انیس کو شاہ نجف ٹرسٹ سے ۴۰ روپے کا ماہوار وثیقہ بھی ملتا تھا۔ مقطع یہ ہے ؎

بس اے انیس کر یہ دعا با دلِ پُرغم — یا قادر و یا حافظ و یا خالقِ عالم
نواب مبارک محل و ثانیِ مریم — فیاضِ زماں فخرِ خواتینِ معظم
ہر لحظہ فزوں عزت و اقبال و حشم ہو
غم ہو تو فقط فاطمہ کے لال کا غم ہو

شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں اس شعر کو

بھلا تردد بے جا سے اس میں کیا حاصل — اٹھا چکے ہیں زمیندار جن زمینوں کو

میر انیس کی طرف منسوب کیا ہے۔ یہ شعر دراصل میر مونس کا ہے اور ان کے سلاموں کے مجموعہ " دیوان فصاحت عنوان" میں درج ہے۔ اس میں ۳۰ شعر ہیں۔ مطلع یہ ہے

بساطِ فقر ہے شاہی بھی پاک بینوں کو — یہ تخت خاک ہے ہم بوریا نشینوں کو

مقطع　　یہ ذاکری کہیں شاہی سے ہے فزوں مونس
نہ جان، تخت سے کم منبروں کے زینوں کو

اور ع　بھلا تردد .... والا سلام کا پانچواں شعر ہے۔

بعض لوگ کہتے ہیں کہ مرزا دبیر نے بھی میر انیس کے سلام

ع　　خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینوں کو

کے جواب میں اسی زمین میں سلام کہا تھا۔ یہ غلط ہے۔ دراصل میر مونس، مرزا اوج، بادشاہ واجد علی شاہ اور شیخ مشیر وغیرہ نے اس زمین میں سلام کہے تھے۔

جناب مسعود حسن رضوی نے روح انیس میں میر انیس کے ہاتھ کے لکھے ہوئے ایک مرثیہ کے چار بند کا عکس شائع کیا ہے۔ مطلع یہ ہے ؎

مجلس کا انتظام اسی شہر پر ہے ختم

مطلع سے قبل "بسم اللہ خیر الاسماء" کے الفاظ بھی درج ہیں جس سے بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ مرثیہ اسی مطلع سے شروع ہوتا ہے۔ دراصل مرثیہ کا مطلع یہ ہے ؎

جب لشکرِ خدا کا علم سر نگوں ہوا

اس میں چھ بند لکھنؤ کی عزاداری کی تعریف میں کہے گئے ہیں۔ مطبوعہ جلدوں میں یہ بند ناپید ہیں۔ راقم کے قلمی نسخے میں محفوظ ہیں۔ اس میں بندوں کی تعداد زیادہ ہے۔ اس مرثیہ کا ایک مخطوطہ راجہ صاحب محمود آباد کے کتب خانے میں زیرِ نمبر ۴۱۸ درج ہے۔ وہ میر انیس کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ مرثیہ کے خاتمے کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ میر انیس اکثر تنکے سے لکھا کرتے تھے۔ یہ مرثیہ میر نفیس صاف کر رہے تھے۔ بعد میں انیس آئے اور پوچھا کہ کیا کر رہے ہو۔ عرض کیا فلاں مرثیہ لکھ رہا ہوں۔ مرثیہ لیا اور پھر تنکے سے لکھا۔ راقم کے پاس انیس کے ہاتھ کا لکھا ہوا یہ مرثیہ ہے:

خیر النسا کے باغ میں آمد خزاں کی ہے

راقم کو میر انیسؔ کے کچھ مرثیے دستیاب ہوئے جن میں ساقی نامہ بھی درج ہے۔
مولانا شبلیؔ موازنہ میں لکھتے ہیں کہ میر نواب صاحب میر خلیق کے شاگرد تھے۔ انہوں نے مجموعہ مراثی حیدرآباد میں شائع کیا ہے اور اس میں میر خلیق کے مرثیے بھی شامل کیے ہیں علامہ نے کتاب کا نام نہیں بتایا۔ ان کے بعد مرثیے پر کام کرنے والے حضرات نے اپنی تحریروں میں شبلیؔ کا حوالہ دیا اور اصل کتاب تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ راقم الحروف کو ندوۃ العلما لکھنؤ کے کتب خانے میں یہ کتاب دستیاب ہوئی اور پہلی مرتبہ اس کا نام دریافت ہوا۔ یہ "ذخیرۂ ثواب" کے نام سے میر نواب اسد اللہ کے اہتمام سے حیدرآباد میں ۱۲۹۷ھ مطابق ۱۸۷۹ء میں چھپی اور اس کے استفادے سے بہت سی غلط فہمیاں دور ہوگئیں جن مرثیوں کو شبلیؔ نے اس کتاب میں میر خلیقؔ کی طرف منسوب کیا ہے وہ دراصل میر انیسؔ کے ہیں۔ اور موازنہ میں جو انتخاب میر خلیقؔ کے نام سے دیا گیا ہے وہ بھی اصل میں میر انیسؔ کا ہی ہے۔

مطبوعہ مراثی

"ذخیرۂ ثواب" کے بعد ہی ۱۸۸۰ء میں مطبع نول کشور لکھنؤ سے پہلی مرتبہ مراثی انیسؔ کی چار جلدیں چھپ گئیں۔ ان جلدوں میں جو مرثیے چھپنے سے رہ گئے تھے ۱۳۱۳ھ مطابق ۱۸۹۵ء میں مرزا محمد مہدی نے جلد پنجم اور جلد ششم میں "مرثیہ ہائے انیسؔ" کے نام سے شائع کیے۔ دونوں جلدوں کے آخر میں میر نفیسؔ کے نام اور مہر سے ایک اعلان بھی چھپا ہے۔ مہر میں ۱۲۶۰ھ ہجری بھی درج ہے۔ اعلان کی عبارت یہ ہے:

> "صاحبان مطابع و تاجران پر واضح ہو کہ جو مرثیے جلد پنجم میں تصنیف سے جناب والد مرحوم علی اللہ مقامہ کے ہیں اس کی اجازت راقم نے مرزا محمد مہدی کو دی ہے۔ احیاناً اگر کوئی اس جلد کو کل یا جزو چھپالے گا اس سے مواخذہ کیا جائے گا اور حق تصنیف مرزا صاحب

موصوف کو ہبہ کر دیا ہے"۔

العبد

سید خورشید علی نفیس

۱۲۶۰

سید خورشید علی

اس کے بعد عبدالحیین نے دو جلدیں جلد پنجم جدید اور جلد ششم جدید کے نام سے ۱۹۰۱ء مطابق ۱۳۱۹ھ میں مطبع دبدبۂ احمدی لکھنؤ سے شائع کیں۔ جلد پنجم جدید میں انہوں نے وہ مرثیے شامل کیے جو نول کشور اور مطبع جعفری میں شامل نہیں تھے۔ اور جلد ششم جدید مطبع جعفری کی جلد ششم کا دوسرا ایڈیشن ہے۔ مطبع دبدبۂ احمدی کی ان دونوں جلدوں کو بک لینڈ کراچی نے ۱۹۶۱ء میں جناب مسعود حسن رضوی کے مقدمہ کے ساتھ دوبارہ شائع کیا۔ ضمیر اختر صاحب کا یہ کہنا درست نہیں ہے کہ "انیس کی جلد پنجم و ششم نول کشور پریس کان پور نے شائع کی تھیں"۔ نول کشور نے صرف پہلی چار جلدیں شائع کی تھیں۔ نظامی بدایونی، شیخ غلام علی اینڈ سنز لاہور اور منشی امیر علی مالک اردو پبلشرز لکھنؤ نے بھی میر انیسؔ کی کئی جلدیں شائع کیں۔ ضمیر اختر صاحب نے ماہ نو کراچی کے میر انیسؔ نمبر میں انیسؔ کے مطبوعہ مراثی کے مطلعے حروف تہجی کے اعتبار سے بڑی عرق ریزی سے مرتب کیے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ میر انیسؔ کے مطبوعہ مراثی کی تعداد ۱۷۶ ہے۔ فاضل مضمون نگار نے مرثیہ نمبر ۱۷۶ میں ذیل کا مرثیہ میر انیسؔ کی طرف منسوب کیا ہے اور اس میں ۱۱۳ بند کی تعداد بھی درج کی ہے۔

یارب ہمائے طبع کو اوج کمال دے

یہ مرثیہ دراصل میر مونسؔ کا ہے اور مرثیہ میر مونسؔ جلد دوم ص ۱۰۵ میں ۱۵۳ بند پر مشتمل ہے۔ اس طرح انہوں نے اور بھی کئی الحاقی مرثیے شامل کیے ہیں۔ ضمیر اختر صاحب نے مطبع جعفری کی دو جلدوں کا حوالہ کہیں نہیں دیا ہے۔ اس لیے یہ ماننا پڑے گا کہ

میر انیس کے مطبوعہ مراثی کی تعداد ۱۷۶ سے کہیں زیادہ ہے۔

میر انیس کے غیر مطبوعہ مراثی

راقم الحروف کی دریافت کے مطابق میر انیس کے متعدد مرثیے ہنوز غیر مطبوعہ اور محتاج طباعت ہیں۔ بعض مراثی کا ذکر جناب سید نائب حسین نقوی نے آج کل کے میر انیس نمبر میں صفحہ ۶۰ پر "غیر مطبوعہ مراثی کے مطلعے" کے عنوان سے کیا ہے اور اس ذیل میں انہوں نے ۳۱ مراثی کی فہرست بھی نقل کی ہے۔ موصوف فرماتے ہیں کہ "یہ میری ذاتی تحقیق ہے اور تحقیق کبھی حرف آخر نہیں ہو سکتی۔ اگر کسی صاحب کے پاس زیر نظر فہرست کے مراثی کے بند زاید ہوں تو مطلع فرمادیں۔"

راقم کو لکھنؤ کے ایک ذی عزت، شریف النفس اور علم دوست خانوادے کے چشم و چراغ جناب محمد رشید کے ذخیرۂ مراثی میں میر انیس کی آٹھ قلمی اور ضخیم جلدیں دستیاب ہوئیں۔ موصوف نے یہ تمام جلدیں بڑی فراخ دلی اور خندہ پیشانی کے ساتھ راقم کے استفادے کے لیے پیش کیں، جب ان مراثی کا بغائر مطالعہ کیا گیا تو بہت سے ایسے مرثیے سامنے آئے جو ابھی تک نہیں چھپے ہیں۔ ان مراثی کی خاص بات یہ ہے کہ ان کے متعدد مرثیے وہ ہیں جو ۱۲۵۲ھ سے ۱۲۹۰ھ کے درمیان لکھے گئے ہیں۔ ان میں سے بعض کا مقابلہ جب مطبوعہ نسخوں سے کیا گیا تو کافی فرق نظر آیا۔ یہ سب مرثیے میر انیس کے زمانے میں نور الحسن تخلص کوکب کے کتب خانے کی زینت تھے۔ کوکب اپنے زمانے کے مشہور عالم و فاضل اور شاعر تھے وہ مرثیے بھی کہتے تھے۔ جناب محمد رشید صاحب کے نادر الوجود کتب خانے میں راقم نے کوکب کے پچاسوں قلمی اور غیر مطبوعہ مرثیے دیکھے ہیں۔ نظم و نثر میں ان کی ایک درجن سے زیادہ قلمی کتابیں لکھنؤ کے نامور کتب فروش نادر آغا کے پاس ہیں۔ کوکب ریاست دھولپور کے ایجنٹ تھے۔ انہوں نے میر انیس

کے بہت سے مرثیے اپنے قلم سے میرانیسؔ کی حیات میں نقل کیے۔ وہ میرانیسؔ کے ہم عصر تھے۔ اس لیے ان مراثی کی اہمیت واضح اور مقدم ہے۔

راقم کو میرانیسؔ کے کچھ قلمی اور غیر مطبوعہ مرثیے دلشاد حسین زید پوری اور مرزا امیر علی جون پوری اُردو پبلشرز لکھنؤ سے بھی دستیاب ہوئے۔ مرزا صاحب میرانیسؔ کے کچھ غیر مطبوعہ مراثی اس وقت چھاپ رہے ہیں۔

جناب نقوی صاحب نے جن غیر مطبوعہ مراثی کی فہرست آج کل میں شائع کی ہے، ان میں سے بہت سے مرثیے رشید صاحب کی جلدوں میں زیادہ بندوں میں موجود ہیں۔ نقوی صاحب کے غیر مطبوعہ مراثی کی فہرست میں راقم کو کچھ مرثیے مطبوعہ بھی ملے ہیں۔ ذیل میں چند مرثیے پیش کیے جاتے ہیں:

	مطلع	تعداد بند	کیفیت
(۱)	آمد ہے کربلا میں شہ دیں پناہ کی	۱۱۶	فہرست نقوی نمبر۲

راقم کے پیش نظر جو مطبوعہ نسخہ ہے اس میں ۱۲۰ بند ہیں اور یہ غالباً میرانیس کی حیات میں چھپا ہے۔ اس لیے کہ مطبوعہ مراثی کی جلدوں میں یہ ناپید ہے۔ اس کا مقطع یہ ہے ؎

بس اے انیسؔ دیکھ لیا ہم نے رنگِ نظم　　گو شوق اب نہیں ہے نہ ہے وہ ترنگِ نظم
مضموں بندھے نہ باندھ کہ ہے اس میں ننگِ نظم　　پر خوب سلسلہ ہے عجب ہے یہ ڈھنگِ نظم[۱]
اس کے صلے ملیں گے تجھے جانبین سے
تحسین سامعین سے جنت حسین سے

نقوی صاحب نے اس مرثیے کے فٹ نوٹ میں تحریر فرمایا ہے کہ یہ مرثیہ انھیں جواہر علی خاں کے بستے سے دستیاب ہوا۔ ان کا امام باڑہ فیض آباد میں موجود ہے۔

۱؎ قیاس کہتا ہے کہ یہ کلام میرانیسؔ کا نہیں ہو سکتا (مرتب)

یہاں نقوی صاحب سے تسامح ہوا ہے۔ فیض آباد میں ان جواہر علی خاں خواجہ سرا کا امام باڑہ موجود ہے جن کا انتقال ۱۲۱۴ھ ہجری میں میرانیس کی ولادت سے ۴ سال قبل ہوا تھا۔

(۲) خیر النسا کے باغ میں آمد خزاں کی ہے ۸۸ بند فہرست نقوی ۲۲

یہ بھی مطبوعہ مرثیہ ہے اور راقم کے پاس موجود ہے۔ اس میں ۱۰۹ بند ہیں۔ مقطع یہ ہے ؎

بس اے انیس طول کسی کو نہیں پسند ہر چشم گریہ ناک تو ہر دل ہے دردمند
مقبول ہو کوئی اگر اس مرثیے کا بند رتبہ مرا بھی شہ کے غلاموں میں ہو بلند
ہوں مبتدی صحیح و غلط کی خبر نہیں
جس سے خطا نہ ہو وہ ملک ہے بشر نہیں

یہ مرثیہ ۱۸ صفحوں میں میرانیس کی زندگی میں چھپا ہے۔ آخری صفحہ پر ۲ بند کا مخمس اور ۴ رباعیات بھی درج ہیں۔ ان میں سے دو رباعیات نظامی پریس لکھنؤ سے "رباعیات انیس" کے مجموعہ میں چھپی ہیں۔ اختتام مرثیہ میں یہ عبارت درج ہے:

"تمت تمام شد مرثیہ و رباعی و مخمس من تصنیفات میرانیس صاحب سلمہٗ جس صاحب کو خریدنا منظور ہو، قاضی صاحب کی دوکان جو واقعہ کولسہ محلہ موجود ہے تشریف لے جاکر خرید فرمادیں۔"

(۳) جس وقت یہ شیریں نے سنا آتے ہیں شبیر ۳۸ بند فہرست نقوی ۲۳

یہ مرثیہ نول کشور کی مطبوعہ جلد ۴ میں ص ۲۲۹ میں ۸۸ بند میں ذیل کے مطلع سے چھپا ہے ؎

اے مومنو کیا صادق الاقرار تھے شبیر دریائے وفا کے دُرِ شہوار تھے شبیر
خوشنودیِ خالق کے طلب گار تھے شبیر اقلیمِ صداقت کے جہاں دار تھے شبیر

چاہا جو خدا نے وہی چاہا شہ دیں نے
کیا وعدۂ طفلی کو نبھا یا شہ دیں نے

(۴) زنداں میں قید جب حرمِ شاہِ دیں ہوئے ۸۶ بند فہرست نقوی ۲۰

راقم کے پاس اس مرثیے کا جو قلمی نسخہ ہے اس میں ۱۰۲ بند ہیں اور وہ میر مونس کی تصنیف ہے۔ اسی مرثیے کا مطلع ثانی ہے:

جب داخل خرابہ ہوئی ہندہ خوش سیر

جناب نقوی صاحب نے اپنی فہرست مرثیہ ۱۲ کے تحت اسے میر انیس کا ایک اور غیر مطبوعہ مرثیہ تسلیم کیا ہے۔ حالاں کہ یہ ایک ہی مرثیہ ہے۔ مقطع یہ ہے ؎

یہ سن کے قیدیوں میں قیامت ہوئی بپا زنداں سے تا فلک گئی فریاد کی صدا
مونس خدا تجھے تری محنت کی دے جزا برلائیں اہل بیت نبی دل کا مدعا
روشن ہے قلب رونے سے آنکھوں میں نور ہے
تیری دعا بھی اہلِ عزا کو ضرور ہے

(۵) وہ اوج وہ جلال وہ اقبال وہ حشم ۷۱ بند فہرست نقوی ۳۰

نقوی صاحب اس کے حاشیہ میں فرماتے ہیں کہ "غالباً درمیانی مطلع ہے۔ اصل مطلع کی تلاش ہے۔" یہ حضرت عباس کے حال میں میر انیس کا مشہور مرثیہ ہے جو نول کشور جلد دوم ص ۲۸۷ نظامی بدایوں جلد دوم ص ۱۶۹ اور غلام علی اینڈ سنز لاہور کے مراثی انیس جلد دوم ص ۱۹۷ میں ذیل کے مطلع سے ۱۶۲ بند میں چھپا ہے:

جب رن میں سر بلند علی کا علم ہوا

نقوی صاحب جسے مطلع کہتے ہیں وہ دراصل مصرع ہے اور زیر نظر مرثیے کا پانچواں بند اسی مصرع سے شروع ہوتا ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:

وہ اوج وہ جلال وہ اقبال وہ حشم وہ نور وہ شکوہ وہ توقیر وہ کرم

پنجے کی وہ چمک وہ سرافرازیِ عَلَم — گرتی تھی برق فوجِ مخالف پہ دم بدم
کیا رفعتِ نشانِ سعادت نشان تھی
سائے میں جس نشان کے طوبیٰ کی شان تھی

مطبوعہ جلدوں میں مقطع یہ ہے:

بس اے انیسؔ روک لے اب خامے کی عناں — یہ غم ہے جاں گداز نہ ہوگا کبھی بیاں
آنکھوں سے سامعین کی ہیں اشک خوں رواں — خالق سے عرض کر کہ ہے خلاقِ دو جہاں
آنکھوں سے مَس کروں میں مزارِ بتول کو
دکھلادے جلد مرقدِ سبطِ رسول کو

راقم الحروف کے پاس اس مرثیے کا ایک قلمی نسخہ بھی ہے جس کی ابتدا

ع وہ اوج وہ جلال وہ اقبال وہ حشم

سے ہوتی ہے۔ اس میں بھی ۷۰ ہی بند ہیں اور یہ سب کے سب مذکورہ بالا مرثیے میں چھپے ہیں۔ مطبوعہ نسخوں میں غالباً مقطع غلط شامل کیا گیا ہے۔ برعکس اس کے قلمی نسخے میں مطلع کی مناسبت سے مقطع بھی موزوں ہے:

بس اے انیسؔ بسکہ ہے غم دل پہ لاتعد — بے شک ہے اس کلام میں عباس کی مدد
یہ لطف یہ صفائی یہ بندش یہ شد و مد — کیوں کر نہ سن کے وجد کریں صاحبِ خرد
نظمِ سخن میں موتیوں کی آب و تاب ہے
اس مرثیہ کا بند ہر اک لاجواب ہے

راقم کو مراثیِ انیسؔ کا جو ذخیرہ دستیاب ہوا ہے، اس کے پیشِ نظر حسب ذیل مرثیے مطبوعہ جلدوں میں نہیں ملتے۔ اس لیے قرین قیاس ہے کہ غیر مطبوعہ ہوں۔ ان میں مطبع جعفری کے چند مرثیے بھی ہیں جو اب نایاب ہیں:

(۱) خورشید نے کھولا جو بیاضِ سحری کو ۱۲۵ بند، سال کتابت (۱۲۸۵ھ)

مقطع ؎

بس آگے نہیں تابِ انیسؔ جگر افگار	مجلس میں بکا کرتے ہیں سب شاہ کے غمخوار
خالق سے دعا مانگ یہ با دیدۂ خونبار	دکھلادے مجھے روضۂ آقائے خوش اطوار

شاہوں کے شہنشاہ کی سرکار کو دیکھیں
فرزندِ یداللہ کے دیدار کو دیکھیں

(۲) جب خیمۂ امامِ دو عالم بپا ہوا ۵۸ بند مقطع ندارد

(۳) یارب کوئی فرزند جدا ہو نہ پدر سے طویل مرثیہ ۔ کاغذ اس قدر بوسیدہ ہے کہ بندوں کا شمار نہ ہو سکا۔ مقطع ؎

خاموش انیس اب کہ نہیں طاقت گفتار
غش ہو گئے مجلس میں کئی شہ کے عزادار

(۴) اے بختِ رسا روضۂ شبیر دکھادے ۶۷ بند مکتوبہ ۱۲۹۰ھ

(۵) ہاتھ آئے کسے خلق میں یہ عزت و توقیر ۸۵ بند نایاب ۔ مطبع جعفری ۱۳۱۳ھ

(۶) سوچیں سب صاحبِ اولاد کہ کیا مشکل ہے ۴۳ بند

(۷) جوہر کشائے تیغِ دو پیکر حسین ہے ۳۷ بند مکتوبہ ۱۲۷۵ھ

یہ مرثیہ مونسؔ جلد اول میں ۱۰۳ بند میں ص ۲۵۳ میں ہے۔ لیکن ہے تو انیسؔ کا ہی۔

(۸) رخصت ہوئے حضرت جو محبانِ وطن سے ۱۰۰ بند نایاب (مطبع جعفری ۱۳۱۳ھ)

(۹) مومنو خاتمۂ فوجِ خدا ہوتا ہے ۳۷ بند مکتوبہ ۱۲۹۶ھ

(۱۰) جب مرحلۂ شوق کو سر کر گئے عباس ۷۴ ۱۲۸۸ھ

(۱۱) میداں میں آمد آمدِ فصلِ بہار ہے ۱۰۷

(۱۲) جب فاطمہ کے لال کا سر کٹ گیا تن سے ۴۵

(۱۳) جب کٹ گیا تیغوں سے گلستانِ محمد ۶۱ نایاب (مطبع جعفری)

(۱۴)	آمدِ ہند کا غل عترتِ شبیر میں ہے	۴۴ بند	مکتوبہ ۱۲۸۹ھ
(۱۵)	اے مومنو کیا مرتبۂ سبطِ نبی ہے	۱۰۱	
(۱۶)	آمد ہے آج ہند کی زندانِ شام میں	۴۵۰	
(۱۷)	حضرت سے کربلائے معلّٰے قریب ہے	۲۰	
(۱۸)	پہنچا جو کربلا میں غریب الوطن حسین	۱۰۱	(مکتوبہ بہ حیاتِ انیس)
(۱۹)	دنیا سے عَلَم دارِ دلاور کا سفر ہے	۱۰۹	
(۲۰)	اے شمعِ زباں انجمن افروزِ بیاں ہو	۱۰۵	
(۲۱)	جب رن میں قتل ہو چکا لشکر حسین کا	۲۴	
(۲۲)	یثرب سے اہلِ بیتِ پیمبر قریب ہے	۹۶	
(۲۳)	خورشیدِ فلک عکسِ دُرِ تاجِ علی ہے	۱۴۰	نایاب
(۲۴)	ہاں اے نشانِ فوجِ مضامیں عَلَم ہو آج	۱۹۱	
(۲۵)	اے مومنو ہلالِ محرم عیاں ہوا	۶۲	
(۲۶)	یارب عروسِ فکر کو حسن و جمال دے	۱۷۰	
(۲۷)	ہاں اے قلم مرقعِ دشتِ جدل دکھا	۲۴۱	(آخری ۵۸ بند مطبوعہ ہیں)
(۲۸)	یارب کوئی جہاں میں اسیرِ بلا نہ ہو	۷۹	
(۲۹)	جب بہرِ وغا قاسمِ گل پیرہن آئے	۸۰	مکتوبہ ۱۲۸۰ھ
(۳۰)	اے مومنو حسین کا ماتم اخیر ہے	۱۹	
(۳۱)	اے ساقیِ مہوش مئے فردوس پلا دے	۴۰	
(۳۲)	اے حسنِ بیاں آئینۂ حسن دکھا دے	۱۳۲	
(۳۳)	تاجِ سرِ سخن ہے شہِ لافتا کی مدح	۱۲۱	
(۳۴)	جبکہ خاموش ہوئی شمعِ امامت رن میں		

(۳۵) جب رن میں ہوا خاتمۂ لشکرِ شبیر

(۳۶) دی رن کی رضا شاہ نے جب ابنِ حسن کو

(۳۷) غمِ پدر میں جو صغرا نحیف و زار ہوئی

(۳۸) آمد ہے مدینے کے گلستاں میں خزاں کی

(۳۹) خنجر سے کٹا جبکہ گلا شاہِ ہدا کا

(۴۰) برہم جو کیا شہ کے مرقع کو قضا نے

(۴۱) جب رن میں بیاضِ سحرِ غم نظر آئی

(۴۲) برپا ہوا ریتی پہ جو خیمہ شہِ دیں کا

(۴۳) جب دشتِ کربلا کی زمیں آسماں ہوئی

(۴۴) اے ذہنِ رسا شانہ کشِ زلفِ سخن ہو

(۴۵) اب کیا علاج فرق سے پانی گزر گیا

(۴۶) ہے حسن میں یوسف سے بھی بہتر علی اکبر

(۴۷) اے اہلِ عزا رخصتِ اکبر ہے پدر سے

(۴۸) ہے آمدِ عباس کا غل فوجِ ستم میں

(۴۹) اے خضرِ بیانِ سخن راہبری کر

میر انیسؔ کے جو مطبوعہ مرثیے دستیاب ہیں وہ غلط، بے ترتیب اور نامکمل ہیں۔ بعض ایسے ہیں جن کے مطلعے اور مقطعے صحیح درج نہیں ہیں۔ جب راقم نے ان مرثیوں کو مستند قلمی نسخوں سے ملایا تو بڑا فرق نظر آیا۔ یہ بات کتنی تکلیف دہ ہے کہ اتنے عظیم شاعر اور خدائے سخن کا کلام آج تک صحت و صفائی کے ساتھ ترتیب دے کر شائع نہیں کیا گیا۔

ذیل میں بے ترتیبی کی چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

(۱) میر انیسؔ کا ایک مشہور مرثیہ ہے جس کا مطلع ہے ؎

جب زلف کو کھولے ہوئے لیلائے شب آئی

راقم کے پیش نظر ۱۲۷۰ھ کا ایک قلمی نسخہ ہے اس میں یہ مرثیہ اس مطلع سے شروع ہوتا ہے:

جب قتل کی شب سبط نبی کو خبر آئی اے چاند ید اللہ کے شب دو پہر آئی
حضرت کو ستاروں کی جو گردش نظر آئی دل یادِ خدا کرنے لگا چشم بھر آئی
فرمایا بڑا اجر ہے بیداریِ شب کا
اے تشنہ لبو وقت ہے یہ طاعتِ رب کا

دوسرے قلمی نسخوں میں بھی مرثیہ اسی مطلع سے شروع ہوتا ہے اور اوپر کا مطلع، مطلع ثانی ہے۔ مرثیہ کا مقطع یہ ہے ؎

خاموش انیسؔ اب کہ تڑپتا ہے دلِ زار کافی ہے یہ رونے کو تری درد کی پیکار
اس جنس کا گو آج نہیں کوئی خریدار فیاض ہے لیکن شہ مظلوم کی سرکار
افسردہ نہ ہو غنچۂ اُمید کھلے گا
کھل جائیں گی آنکھیں وہ صلا تجھ کو ملے گا

اب دیکھیے یہی مقطع اس مرثیے میں بھی درج ہے۔ ع

جب لاشۂ قاسم کو علمدار نے دیکھا

(۲) انیسؔ کا دوسرا مشہور مرثیہ ہے۔ ع

جب خاتمہ بخیر ہوا فوج شاہ کا

اس مرثیہ کا ایک قلمی مگر بوسیدہ نسخہ راقم کے پاس ہے۔ اس میں ۱۷۵ بند ہیں اور مطبوعہ جلد میں ۱۷۲ ہیں۔ قلمی نسخہ میں مقطع کی مناسبت سے مطلع موزوں کیا گیا ہے ذیل میں وہ مطلع اور مقطع درج کیا جاتا ہے ؎

واحسرتا کہ عہدِ جوانی گزر گیا ہنگامِ قوتِ ہمہ دانی گزر گیا

وہ زور، شورِ سحر بیانی گزر گیا — اب کیا علاج فرق سے پانی گزر گیا

پھولا ہے باغ، بزم میں مومن بہم نہیں
افسوس مجلسیں تو وہی ہیں پہ ہم نہیں

بس اے انیسؔ قلب و جگر کو نہیں قرار — آگے نہ لکھ مصیبتِ شبیرِ نام دار
یہ بزم اور یہ آج کا پڑھنا تھا یادگار — رعشہ ہے دست و پا میں لرزتا ہے جسمِ زار

وہ یوں پڑھے جسے نہ ہو طاقت کلام کی
تائید ہے حسین علیہ السلام کی

(۳) انیسؔ کے ایک شاہ کار مرثیے کا مطلع ہے :

جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے

اس میں ۱۹۷ بند ہیں۔ راقم الحروف کے نسخے میں یہ تیرھواں بند ہے اور اس سے پہلے کے دو بند یہ ہیں ؎

جب آسماں پہ بند ہوا دورِ جامِ شب — پایا سحر نے دخل اٹھا انتظامِ شب
فرشِ سفید بچھ گیا اکھڑے خیامِ شب — آغازِ روز تھا کہ ہوا اختتامِ شب

رونق نشانِ صبح نے دکھلائی برق کی
آمد ہوئی سواریِ سلطانِ شرق کی

چھپنے لگا جو عابدِ شب زندہ دار، ماہ — اختر چلے لپیٹ کے سجادۂ سیاہ
غالب جنودِ شب پہ ہوئی صبح کی سپاہ — تھا دور دور شورِ شہنشاہِ کج کلاہ

ہر سو نشانِ آمدِ خورشید گڑ گیا
گردوں کے چاند تارے کا خیمہ اکھڑ گیا

(۴) انیسؔ کا ایک غیر فانی مرثیہ اس مطلع سے شروع ہوتا ہے :

ع جب کربلا میں داخلۂ شاہِ دیں ہوا

راقم کو نورالحسن کوکبؔ کے بستے سے یہ مرثیہ ذیل کے مطلع سے ملا ہے ؎

یارب مری زبان کو شیریں کلام کر ملکِ سخنوری کا مدارالمہام کر
حضرت کے ذاکروں میں مجھے نیک نام کر اس مرثیہ کو گلشنِ دارالسلام کر
آنکھوں سے موتیوں کی رواں جوئے اشک ہو
رنگیں وہ زمزمے ہوں جو بلبل کو رشک ہو

(۵) انیسؔ کا ایک مطبوعہ مرثیہ ہے ع
عباس علی یوسفِ کنعانِ علی ہے

یہ مرثیہ راقم الحروف کو قلمی مراثی کی ایک جلد میں اس مطلع سے ملا :
ع ہے وصفِ علم دار نشانِ فوجِ سخن کا

اس میں ۱۲۲ بند ہیں اور پہلے آٹھ بند مطبوعہ مرثیہ میں نہیں ہیں۔ نواں بند مطلع ثانی سے شروع ہوتا ہے۔ ع عباس علی یوسف کنعان علی ہے

کئی اور قلمی نسخوں میں یہ مرثیہ اس مطلع سے شروع ہوتا ہے :
ع روتے ہیں ملائک یہ عزاخانہ ہے کس کا
اور یہی انیسؔ کا مطلع ہے[1]۔

راقم الحروف کو میر انیسؔ کی متعدد رباعیات، دیوان سلام[2]، ایک مخمس اور ایک مسدس دستیاب ہوا ہے جو ہنوز غیر مطبوعہ ہیں۔ ذیل میں رباعیات، مخمس اور سات سلاموں کے مطلع پیش کیے جاتے ہیں :

رباعیات

۱۔ تدبیر کرو اشکوں سے منہ دھونے کی

---

[1] یہ مرثیہ اسی مطلع سے میر نفیس نے چھپوایا تھا۔

[2] سلاموں کا یہ مجموعہ دیوان صد سلام کے عنوان سے لکھنؤ میں چھپ رہا ہے۔

۲۔ پیری سے خاک مہربانی ہو گی
۳۔ عشرے سے دلوں پہ رنج و غم چھائے ہیں
۴۔ یہ مجلسِ ماتمِ شہ بطحا ہے
۵۔ عابد کی تمام عمر زاری نہ گئی
۶۔ یکتا ہے جو، مداح، مدام اُس کا ہوں
۷۔ زینب نے کہا فضہ سے کیا ہوتا ہے
۸۔ دل میں جب مسلمِ بےکس کا خیال آتا ہے
۹۔ جو روضۂ علی کا باریاب ہو جاتا ہے
۱۰۔ عصیاں بالکل ثواب ہو جاتا ہے
۱۱۔ اکبر نے جو گھر موت کا آباد کیا
۱۲۔ جو مرتبہ احمد کے وصی کا دیکھا
۱۳۔ جو قصر کرے دل کو قیصر وہ ہے
۱۴۔ رسی میں گلا علی کی جائی کا ہے
۱۵۔ نیزہ شبیرؑ کو شقی نے مارا
۱۶۔ بے دینوں کو مرتضیٰ نے ایماں بخشا
۱۷۔ رونے کے لیے روحِ رسول آتی ہے
۱۸۔ اس آگ سے دل سینے میں جل جاتا ہے
۱۹۔ کیا بزم ہے کیا آہ و بکا ہر سو ہے
۲۰۔ لے زیرِ قدم لحد کا باب آپہنچا

مخمس

۱۔ گھر گیا بیٹا جو نرغہ میں سپاہِ شام کے ۲ بند

مسدس

سلام

کتابیات

۱۔ آب حیات، محمد حسین آزاد

۲۔ اودھ اخبار ۱۵ ستمبر ۱۸۷۴ء تا فروری ۱۸۷۵ء

۳۔ تذکرۂ شعرائے ہندی بخط میر حسن مخطوطہ مکتوبہ ۱۱۸۸ھ

۴۔ تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا؛ سعادت خاں ناصر (قلمی) نسخۂ لکھنؤ

۵۔ تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا؛ " " (قلمی) نسخۂ پٹنہ

۶۔ جلوۂ خضر جلد اوّل؛ صفیر بلگرامی

۷۔ حیات انیس؛ امجد علی اشہری مطبوعہ آگرہ اخبار

۸۔ دفتر فصاحت عنوان؛ میر مونس

۹۔ دیوان غریب؛ کلب حسین خاں نادر مطبوعہ ۱۲۸۳ھ

۱۰۔ سرو ریاض، ریاض سندیلوی مطبوعہ ۱۸۶۰ء

۱۱۔ سوانح لکھنؤ (قلمی)؛ نجات حسین عظیم آبادی

۱۲۔ گلدستۂ سخن، دبدبۂ احمدی لکھنؤ مطبوعہ ۱۹۰۴ء

۱۳۔ گلستان سخن؛ مرزا قادر بخش صابر مطبوعہ ۱۸۵۴ء

۱۴۔ شمع تعزیت؛ نیئن سہارن پوری مطبوعہ ۱۲۹۷ھ

۱۵۔ ذخیرۂ ثواب، مطبوعہ حیدرآباد ۱۲۹۷ھ

۱۶۔ حیات دبیر، سید افضل حسین ثابت لکھنوی

۱۷۔ کلیات نثر غالب، کلیات انشا قلمی

۱۸۔ مراثی انیس قلمی و غیر مطبوعہ جلد اول تا ہشتم، مملوکہ محمد رشید صاحب

۱۹۔ مراثی انیسؔ قلمی جلد اول تا چہارم مطبوعہ نول کشور لکھنؤ

۲۰۔ مراثی انیسؔ، مطبع جعفری ۱۳۱۳ھ

۲۱۔ مراثی انیسؔ، مطبع دبدبۂ احمدی (جلد پنجم و جلد ششم جدید)، عبدالحسین

۲۲۔ مراثی مونسؔ قلمی

۲۳۔ مراثی مونسؔ (مرثیہ مونسؔ) مطبوعہ نول کشور

۲۴۔ مرقع خسروی، شیخ عظمت علی کاکوری ۱۲۸۶ھ

۲۵۔ یادگارِ غالبؔ، حالیؔ

۲۶۔ یادگارِ انیسؔ، امیر احمد علوی

۲۷۔ موازنۂ انیسؔ و دبیرؔ، شبلیؔ

۲۸۔ ماہ نو کراچی، میر انیسؔ نمبر ۱۹۷۲ء

۲۹۔ آج کل، میر انیسؔ نمبر جون ۱۹۷۵ء

۳۰۔ مراثی انیسؔ قلمی مملوکہ امیر علی اردو پبلشرز لکھنؤ

۳۱۔ روحِ انیسؔ، مرتبہ سید مسعود حسن رضوی

گوپی چند نارنگ

مراثیِ انیس میں ہندوستانیت

(تخلیقی عمل اور لسانی اظہار کے نقطۂ نظر سے)

اردو مرثیے کے تمام واقعات اور کردار عرب کی اسلامی تاریخ سے ماخوذ ہیں۔ ان میں کچھ بھی ہندوستان کا نہیں۔ لیکن مرثیے کو جو فروغ ہندوستان میں حاصل ہوا، عرب ممالک یا ایران میں نہیں ہوا۔ اردو مرثیہ دکن میں بھی لکھا گیا اور دہلی میں بھی لیکن لکھنؤ میں یہ اپنے عروج کو پہنچا۔ ہندستان کے عہدِ وسطیٰ میں تاریخی اور سماجی ضرورتوں سے جو مشترک تہذیب وجود میں آئی تھی جو کبھی صوفیوں اور سنتوں کے اقوال میں اور کبھی بھگتوں کے گیتوں میں یا بابا فرید و نانک و کبیر کے ترانۂ توحید میں ظاہر ہوتی، اودھ میں بالخصوص لکھنؤ میں اسے ایک ایسا معاشرتی قالب مل گیا تھا کہ اس نے نہ صرف اردو زبان کو بلکہ اردو شاعری اور اس کی تمام اہم اصناف کو گہرے طور پر متاثر کیا۔ لکھنؤ میں اردو مرثیے کی توسیع و ترقّی وہاں کے ثقافتی اور معاشرتی تقاضوں سے بے نیاز نہیں۔ یہ بات ہماری ادبی تاریخ کے ایک دلچسپ مبحث کا حکم رکھتی ہے کہ مرثیے کے واقعات کا جتنا گہرا تعلق عرب تاریخ سے ہے، ان کی پیش کش کا انداز اتنا ہی ہندستانی معاشرت بالخصوص لکھنوی معاشرت اور بیگمات کے اندازِ گفت گو اور طرزِ بیان کی ترجمانی کرتا ہے۔ اردو مرثیے میں عرب کرداروں کے ساتھ

ہندستانی معاشرت کا ذکر ایک ایسی کھلی ہوئی حقیقت ہے جسے مرثیے کا ہر حساس قاری جانتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض ادبی مورخ اور نقاد اردو مرثیے کے اس پہلو کو یعنی اس کی ہندستانیت کو یکسر رد کر دیتے ہیں اور اعتراض کرتے ہیں کہ " اس سے تصنع پیدا ہوتا ہے اور کردار نگاری میں تضاد لازم آتا ہے"۔ پھر ایسے ناقدین بھی ہیں جو اردو مرثیوں میں ہندستانی عناصر کی تاویلیں پیش کرتے ہیں اور ان کی گفتگو اعتذار کی حد سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ یہ بات افسوس ناک ہے کہ جو چیز مرثیے کی ادبیت، اس کے حسن، اثر آفرینی اور شعری کشش کی ضامن ہو، اس کو کمزوری سمجھ کر رد کیا جائے، یا اسے قبولا جائے تو بہ امرِ مجبوری اور طرح طرح کی تاویلیں کر کے۔

سوال یہ ہے کہ ادبی نقطۂ نظر سے اس بارے میں رویّہ کیا ہونا چاہیے، یعنی شہدائے کربلا کے بیان میں ہندستانی معاشرت کا ذکر اردو مرثیوں کی خوبی تسلیم کیا جائے یا خامی؟ اس کا ہونا مناسب قرار دیا جائے یا نامناسب؟ اس سے بحث کرنے کے لیے ضروری ہے کہ بعض ایسے اجزا کو سامنے رکھا جائے جن میں یہ رنگ جھلکتا ہے: میدانِ کربلا میں حق و باطل کی کشمکش اپنی آخری منزل تک پہنچنے والی ہے، حضرت امام حسین اسلحہ زیب تن کر کے وداع ہونے کو آتے ہیں، زینب دیکھتی ہیں کہ اب بھائی کے بچنے کی کوئی صورت نہیں، گھر والوں کی آنکھوں میں دنیا اندھیر ہو رہی ہے:

خیمے میں جا کے شہ نے یہ دیکھا حرم کا حال
چہرے تو فق ہیں اور کھلے ہیں سروں کے بال
زینب کی یہ دعا ہے کہ اے ربِ ذوالجلال
بچ جائے اس فساد سے خیر النسا کا لال

بانوے نیک نام کی کھیتی ہری رہے
صندل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

ان اشعار میں واضح طور پر ہندستانی خواتین کے احساسات اور جذبات کی جھلک ہے۔ "صندل سے مانگ بھرنا" ہندستانی رسم ہے۔ "کھیتی ہری رہے" اور "بچوں سے گودی بھری رہے" یہ دعائیں بھی ہندستانی ہیں۔ ماتم میں "کھلے ہیں سروں کے بال" کا رواج شاید عرب ملکوں میں بھی ہو، لیکن ہندستان میں ماتم کا تصور اس کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ "لال" کا تصور بھی ہندستانی معاشرے سے مخصوص ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ جن آرزوؤں اور تمناؤں کا اظہار کیا گیا ہے، وہ بھی ہندستانی عورتوں کی ہیں۔ اس طرح کا ایک اور منظر ملاحظہ ہو: زینب اپنے بھتیجے علی اکبر کو اپنے بیٹوں سے بھی زیادہ چاہتی ہیں۔ شہادت کے بعد جب علی اکبر کی لاش خیمے میں لائی جاتی ہے تو زینب کا کلیجہ پھٹ جاتا ہے۔ وہ بین کرتے ہوئے کہتی ہیں:

ڈیوڑھی پہ لائے لاش پسر کی جو شاہِ دیں — باہر نکل کے بی بیاں سر پیٹنے لگیں
زینب کو یوں پکارا وہ زہرا کا نازنیں — دوڑو بہن کہ قتل ہوا اکبرِ حزیں
دولہا بنے ہیں خون کی مہندی لگائے ہیں
سہرا تمہیں دکھانے کو مقتل سے آئے ہیں

ہے ہے نہ تیرا بیاہ رچانا ہوا نصیب — ہے ہے دلہن نہ بیاہ کے لانا ہوا نصیب
پوتے کو گود میں نہ کھلانا ہوا نصیب — شادی کے بدلے خاک اڑانا ہوا نصیب
ندی لہو کی چاند سی چھاتی سے بہہ گئی
بہنوں کی نیگ لینے کی حسرت ہی رہ گئی

اور علی اکبر کی ماں بانو یوں بین کرتی ہیں:

ہنس ہنس کے اب ماں کسے دولہا بنائے گی
واری جواب دو دلہن اب کس کی آئے گی
اب سالی کس کے ہاتھ میں مہندی لگائے گی
ماں بیاہنے کو دھوم سے اب کس کو جائے گی
بستی مری اُجڑ گئی ویرانہ ہو گیا
بیٹھوں کہاں یہ گھر تو عزا خانہ ہو گیا

روایت ہے کہ امام حسن کی وصیت پوری کرنے کی غرض سے حضرتِ قاسم کا عقد حضرتِ امام حسین کی صاحب زادی فاطمہ کبریٰ کے ساتھ کربلا میں شہادت سے ایک دن پہلے کر دیا گیا تھا۔ قاسم کی شادی اور شہادت کے بعد کبریٰ کا بین اردو مرثیوں کا خاص موضوع ہے۔ اس موقع پر اکثر و بیشتر ان ہندستانی رسومات کا ذکر آتا ہے جو ہندستانی مسلمانوں کی معاشرت کا لازمی جزو بن گئی ہیں۔ مثلاً لگن دھرنا، کنگنا، سہرا، بدھی، اوڑھنی، رنڈ سالہ، تلک، کلاوا، دلہن کے ہاتھوں کی مہندی، آرسی مصحف، جہیز کا نکالنا، رخصتی وغیرہ۔ یہ واقعہ ہے کہ ان مقامات پر صاف صاف ہندستانی معاشرت کے MOTIF اور کلیدی نشانات در آتے ہیں۔ "پھولا شفق سے چرخ پہ...." سے یہ بند ملاحظہ ہوں :

ڈیوڑھی پہ لائے لاش جو سلطانِ بحر و بر
پردا اٹھایا ڈیوڑھی کا فضہ نے دوڑ کر
لاشے کے پاؤں تھامے کوئی اور کوئی سر
چادر کمر کی تھامے تھے عباسِ نامور
لٹکی تھیں دونوں خاک میں زلفیں اٹی ہوئی
رخ پر پڑی تھیں سہرے کی لڑیاں کٹی ہوئی

لاشہ ادھر سے لے کے چلے شاہِ کربلا
دوڑے ادھر سے پیٹتے ناموسِ مصطفا
فضہ تھی آگے آگے کھلے سر برہنہ پا
آئی جو صحن میں تو یہ رانڈوں کو دی صدا
چھپ جائے جس سے دور کا ناتا ہے صاحبو
دولہا دلہن کے لینے کو آتا ہے صاحبو

بہنیں کدھر ہیں ڈالنے آنچل بنے پہ آئیں　　اب دیر کیا ہے حجرے سے باہر دولہن کو لائیں
رخصت ہو جلد تا کہ براتی بھی چین پائیں　　جاگے ہیں ساری رات کے اپنے گھروں کو جائیں
دل پر سہے فراق کی شمشیرِ تیز کو
ماں سے کہو دلہن کی نکالے جہیز کو

ناگاہ لاش صحن تک آئی لہو میں تر　　پیٹے جو سر عروس کو بھی ہو گئی خبر
تھا سامنا کہ لاش پہ بھی جا پڑی نظر　　گھبرا کے تب سکینہ سے بولی وہ نوحہ گر
دولہا کی لاش آئی ہے سہرے کو توڑ دو
مسند الٹ دو حجرے کے پردے کو چھوڑ دو

یہ کہہ کے نوچنے لگی سہرا وہ سوگوار　　افشاں چھڑا کے خاک ملی منہ پہ چند بار
کہنے لگی لپٹ کے سکینہ جگر فگار　　ہے ہے بہن بڑھاؤ نہ سہرے کو میں نثار
وہ کہتی تھی کہ جاگ کے تقدیر سو گئی
بی بی نہ پکڑو ہاتھ کہ میں رانڈ ہو گئی

یہ کہہ کے غش ہوئی جو قلق سے وہ نوحہ گر　　حجرے سے دوڑی بالی سکینہ برہنہ سر
آ کر قریبِ صحن پکاری بہ چشم تر　　اے بی بیو کسی کو دلہن کی بھی ہے خبر
کیسی دھڑا دھڑی ہے یہ اماں کدھر گئیں
دوڑو پھوپی جہان سے کبرا گزر گئیں

رو کر بہن سے کہنے لگے شاہِ بحر و بر　　اس بدنصیب رانڈ کو لے آؤ لاش پر
بیٹی لٹے گی یوں ہمیں اس کی نہ تھی خبر　　اب شرم کیا ہے دیکھ لے دولہا کو اک نظر
زخمی بھی ہے شہید بھی ہے بے پدر بھی ہے
دولہا بھی نام کو ہے چچا کا پسر بھی ہے

حضرت یہ کہہ کے ہٹ گئے باچشمِ اشکبار — پیٹی یہ سر کہ غش ہوئی بانوے دل فگار
چادر سفید اڑھا کے دلہن کو بہ حالِ زار — گودی میں لائی زینبِ غمگین و سوگوار

چلائی ماں یہ گر کے تنِ پاش پاش پر
قاسم بنے اٹھو دلہن آئی ہے لاش پر

صدقے گئی چچی کو نہ ہووے کہیں ملال — رکھو دلہن کی پیٹھ پہ ہاتھ اے حسن کے لال
واری بس اب اٹھو کہ پریشاں ہے میرا حال — کیسا یہ خواب ہے کہ دلہن کا نہیں خیال

کروٹ تو لو کہ ماں کے جگر کو قرار ہو
اس بچپنے کی نیند پہ اماں نثار ہو

ایک اور مرثیہ " جب ہوئے عازمِ گلگشتِ شہادت قاسم " سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو۔ یہ اقتباسات قدرے طویل ہیں۔ لیکن اِدھر اُدھر سے اشعار پیش کرنے کے بجائے ضروری ہے کہ ان تمام حصوں کی کُلی جمالیاتی اور معاشرتی فضا پر نظر رکھی جائے کیونکہ ان کی جمالیاتی تاثیر معاشرتی کوائف سے بے تعلق نہیں:

مادرِ قاسمِ مقتول کو پرسا دیجے
رانڈ بیٹی کو ذرا چل کے دلاسا دیجے

گئے روتے ہوئے ناچار شہِ جن و بشر — لاش داماد کی مسند پہ لٹا دی روکر
دیکھ بیٹے کو پچھاڑیں لگی کھانے مادر — خاک پر بانو گری تھام کے ہاتھوں سے جگر

شرم سے منہ بھی نہ رونے کو دلہن ڈھانپتی تھی
بید کی طرح سے سرتا بہ قدم کانپتی تھی

آکے تب زینبِ بیکس نے کہا یہ رو رو — شرم اب کیسی ہے واری گئی گھونگھٹ الٹو
رانڈ ہو خاک تم اس چاند سے چہرے پہ ملو — بولی وہ ہائے پھوپھی جان یہ کیا کہتی ہو

یہ مجھے چھوڑ گئے خاک اڑانے کے لیے
کیا بنایا تھا دلہن رانڈ بنانے کے لیے

کہہ کے یہ کھول دیئے گوندھے ہوئے سر کے بال   خاک پر ماتھے سے سہرے کو دیا توڑ کے ڈال
کہتی تھی رو کے یہ اے سیدِ مسموم کے لال   تم ہوئے قتل ملا خاک میں میرا اقبال
بدتر از موت ہے مجھ رانڈ کا جینا صاحب
کس طرح کاٹوں گی بچپن کا رنڈاپا صاحب

تم نے تو قتل کے میداں میں کٹائی گردن   سمجھیں گے اب مجھے بے وارث و بیکس دشمن
باندھیں گے کنگنے کی جا دستِ حنائی میں رسن   کوفہ و شام میں سر ننگے پھرے گی یہ دلہن
سرِ عریاں پہ ردا لا کے اڑھا دے گا کون
قید سے آپ کی بیوہ کو چھڑا دے گا کون

بین یہ ہوتے تھے جو دولہا کی مادر آئی   فضہ اک کشتی میں رنڈسالے کا جوڑا لائی
ساس نے پیٹ کے سر بات یہ تب فرمائی   ہائے تو لٹ گئی اے میری بہو دکھ پائی
دل کا میرے کوئی ارمان نکلنے نہ دیا
ہائے یہ جوڑا ابھی قسمت نے بدلنے نہ دیا

سامنے لا کے جو رنڈسالے کا جوڑا رکھا   پیٹ کر سینہ و سر کہنے لگی تب کبرا
صاحبو اس کے پہنانے سے کہو فائدہ کیا   رو کے تب مادرِ ناشاد نے بیٹی سے کہا
رسم دنیا کی ہے اے بیکس و غم ناک یہی
پہنو صدقے گئی رانڈوں کی ہے پوشاک یہی

لاش سے دولہا کی پھر کہنے لگی وہ رو رو   رات کے جاگے تھے بس سو چکے صاحب اٹھو
بیاہ کا جوڑا تو پہنے ہوئے دیکھا مجھ کو   اب پہنتی ہوں میں رنڈسالے کا جوڑا دیکھو

واری اِجق میں مرے تم کچھ نہیں فرماتے ہو
سادے کپڑے نئی دلہن کو پہنواتے ہو

کہہ کے یہ اوڑھنی سر پہ سے اتاری روکر | اور اوڑھایا اسے دولہا کے تنِ زخمی پر
کہتی تھی پیٹ کے سر اے میرے بیکس شوہر | دے گا کاہے کو کفن تم کو کوئی بداختر

یہ نشانی میں تمہیں سوختہ تن دیتی ہوں
اپنے سر کی تمہیں چادر کا کفن دیتی ہوں

مدینے سے روانگی کے وقت حضرت فاطمہ صغریٰ کا کردار کئی مرثیوں میں بڑے درد کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں جو باتیں ان کی زبان سے ادا کی گئی ہیں، ان کا گہرا تعلق بھی ہندستانی سماجی رویّوں سے ہے۔ حضرت علی اکبر کی شادی کے بارے میں ان کی گفتگو سنیے۔ کیا بہن کے جذبات واحساسات کی یہ تصویر ہندستانی معاشرتی کوائف ETHOS سے تھرتھرا نہیں رہی؟ بہن کو اپنے بھائی کی شادی کی بڑی تمنا ہوتی ہے۔ وہ دہلیز روکتی ہے، نیگ مانگتی ہے، دولہا بنے ہوئے بھائی پر دوپٹے کا آنچل ڈالتی ہے۔ یہ سب ہندستانی لڑکیوں کے امتیازی سماجی رویّے ہیں۔ اظہر علی فاروقی نے ٹھیک لکھا ہے کہ" فاطمہ صغریٰ کے کردار میں وہی روح پائی جاتی ہے جو ایک ہندستانی لڑکی کے کردار میں ملتی ہے"۔ (اردو مرثیہ ۱۶۱) صغریٰ، علی اکبر سے استدعا کرتی ہیں کہ بہن کی عدم موجودگی میں بیاہ نہ کرلینا اور بہن کو بھول نہ جانا:

جلد آن کے بہنا کی خبر لیجیو بھائی
بے میرے کہیں بیاہ نہ کرلیجیو بھائی

اسی طرح حضرت علی اکبر کی شہادت پر ایران کی شہزادی یہ کہہ کر نوحہ خوانی کرتی ہے:

نتھ چوڑیاں پہننے نہ پائی میں نوحہ گر
جو آج ٹھنڈی کرتی میں صاحب کی لاش پر

(۲)

مرثیے کے اس پہلو پر عموماً یہ کہہ کر اعتراض کیا جاتا ہے کہ مرثیہ گو شعرا کا موضوع واقعات کربلا کا بیان تھا، لکھنوی معاشرت کی تصویر کشی نہیں۔ وہ اپنے زورِ تخیل سے بھی لکھنؤ سے باہر کی دنیا کا تصور نہ کر سکے۔ یعنی وہ اپنے نوابوں، امرا اور بیگمات کے کرداروں کی تصویر کشی سے آگے نہ بڑھ سکے، اور بجائے اس کے کہ اہلِ بیت کی عظمت و توقیر کو بلند کرتے، وہ ان کو لکھنوی رنگ میں پیش کرنے لگے۔ کہا جاتا ہے کہ اگر انیس چاہتے تو ان کرداروں کو خالص عرب بھی دکھا سکتے تھے۔ بیگم صالحہ عابد حسین کا موقف اس بارے میں ادبی ہے۔ وہ لکھتی ہیں "عربی آداب، عربی رسم و رواج، عربی رہن سہن سے مسلمانوں کے دلوں میں زیادہ عقیدت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں لیکن محض مذہبی عقیدت اتنی محبت اور احترام پیدا نہیں کر سکتی جب تک کہ وہ ہستیاں جن سے آپ کو عقیدت ہے، ایسے جیتے جاگتے کردار بنا کر پیش نہ کی جائیں کہ زمان و مکاں کا بُعد گویا مٹ جائے۔ انیس کے کلام کا یہ کمال ہے کہ اس کو پڑھتے اور سنتے وقت ذرا دیر کو تیرہ سو سال کا فاصلہ جیسے درمیان سے غائب ہو جاتا ہے" (خواتینِ کربلا کلامِ انیس کے آئینے میں، ص ۲۵) بات دراصل یہ ہے کہ اگر انیس نے عرب کرداروں کو ہندستانی لب و لہجہ نہ دیا ہوتا اور ہندستانی رسم و رواج کا پابند نہ بنایا ہوتا، جب بھی دل سے ان کا احترام کیا جاتا، لیکن ان کے ساتھ " اپنائیت کا احساس اس قدر شدت سے محسوس نہ ہوتا" گویا انیس نے عمداً اپنے کرداروں کو ہندستانی رنگ دیا "کیونکہ انھیں احساس تھا کہ ہندستانی رنگ میں پیش کیے گئے عباس اور زینب ہندستانیوں کے دل سے زیادہ قریب ہوں گے۔" (ایضاً ص ۲۷) زمان و مکاں کا بُعد مٹانا اور اپنائیت کا احساس پیدا کرنا شعری اعتبار سے ضروری ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا انیس اور دوسرے مرثیہ گو اس معاملے میں کلیتہً آزاد تھے کہ وہ اپنے کرداروں کو کس رنگ میں پیش کریں ؟ جو حضرات اردو مرثیے کی

ہندُستانیت کو اختیاری چیز سمجھتے ہیں، وہ قوموں کی ملکی روح، افتادِ ذہنی، اور ان کے لاشعوری اور نسلی تقاضوں کو، نیز شاعری کے تخلیقی عمل کو شاید پوری اہمیت نہیں دیتے. کیا یہ واقعہ نہیں کہ جب بھی کوئی مذہب یا عقیدہ کسی دوسرے ملک میں پہنچتا ہے تو اس کی بنیادی روح تو برقرار رہتی ہے، لیکن اس کا طرزِ اظہار اور پیرایۂ بیان وہاں کے مزاجِ عامّہ اور جذباتی تقاضوں کا ساتھ دینے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور متاثر ہوتا ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب یا عقیدے جو ایک سے زیادہ نسلی آبادیوں یا ملکوں میں پھیلے ہوتے ہیں، معاشرتی اور رسوماتی توسیعات اور امتیازی نسلی رویوں سے بے نیاز نہیں۔ عقائد کی پاکیزگی اور تاریخی واقعات کی صحت کی اہمیت تسلیم، لیکن صحتِ واقعات کا تقاضا مذہبیات کی سطح پر یا تاریخ کی سطح پر ضروری ہے، شعر کے لیے یہ ضروری نہیں. شعر میں جب تاریخ آئے گی تو شاعری بن کر آئے گی یعنی یہ جذبے و تخیل کی رنگ آمیزیوں کے ساتھ آئے گی اور عمرانیاتی تبدیلیوں سے بے نیاز نہیں ہو سکتی. شاعر واقعات یا تاریخ سے متاثر ہوتا ہے، لیکن تخئیلی سطح پر ایک نئی حقیقت خلق کرتا ہے. یہ تخلیقی عمل کا تقاضا ہے۔ ایسا نہ ہو تو اظہار شاعری کا درجہ پا ہی نہیں سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ جب قدیم تاریخی واقعات میں تفصیلات کا رنگ بھرا جائے گا، تو تفصیلات اُسی معاشرت اور ماحول سے آئیں گی جس میں انھیں پیش کرنا مقصود ہے۔ اور مرثیے کے معاملے میں یہ ماحول اور معاشرت ہندُستان ہی کی ہو سکتی تھی۔

واقعہ یہ ہے کہ شاعر اپنی معلومات تاریخی واقعات سے اخذ کرتا ہے. لیکن وہاں سے اسے محض حقائق کا ایک چوکھٹا ملتا ہے. محض چند لکیریں یا صرف ایک بنیاد. اب اس بنیاد پر تخلیق کا ایوان تعمیر کرتے ہوئے شاعر ایک دوسری ہی دنیا میں آجاتا ہے، تخئیلی دنیا میں. تخئیل کی سطح پر اسے ایک گم شدہ دنیا کی، ایک نئی دنیا کی

بازیافت کرنی پڑتی ہے۔ اس کام میں بہت سا مسالا بالخصوص جذباتی عمرانیاتی رویے اور معاشرتی MOTIFS اور دوسرے کوائف، گرد و پیش کی دنیا سے لینے پڑتے ہیں۔ شعور تو صرف تاریخی واقعات کی منطق کو جانتا ہے، جبکہ لاشعور کے پر اسرار خزانوں سے وہ ان گنت چیزیں آتی ہیں جو کسی بھی سماج کے جذباتی رویوں، افتادِ طبع اور مزاج کی تشکیل کرتی ہیں۔ نیز جہاں تک کرداروں کے نفسیاتی ردّعمل PSYCHOLOGICAL REFLEXES کا تعلق ہے تو اسے بھی شاعر کو اپنے ماحول سے لینا ہی پڑے گا۔ چنانچہ تخلیقی عمل کے تقاضوں کی رو سے ہندستانی معاشرتی کوائف GENUINE MOTIFS اور جذبات و احساسات سے بچنے کا انیس کو زیادہ اختیار تھا بھی نہیں۔

شاعری میں اہمیت صرف اس بات کی نہیں کہ شاعر اپنے موضوع پر کتنا حاوی ہے بلکہ اس بات کی بھی ہے کہ خود موضوع شاعر پر کتنا حاوی ہے۔ انیس کے کمال کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ان کا شعور و مزاج تو موضوع کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ موضوع بھی ان کے ذہن و شعور کو جکڑ لیتا ہے، تب کہیں جاکر وہ بے مثال کردار تخلیق ہوئے ہیں جنھیں ان لوگوں نے بھی "جیتے جاگتے کردار" کہا ہے جو ان کی ہندُستانیت پر اعتراض کرتے ہیں۔ ان کرداروں کی شعری اہمیت اسی میں ہے کہ جن اقدار کی ترجمانی کے لیے یہ کردار پیش کیے گئے ہیں یعنی اعلیٰ نصب العین کی پاسداری کے لیے بڑی سے بڑی قربانی یعنی جان دے دینے سے دریغ نہ کرنا، اس کی جمالیاتی ترسیل یہ انتہائی اثر انگیزی سے کرتے ہیں اور اس کی ایک وجہ یہی ہے کہ ان کے بیان میں شاعر نے جمالیاتی حقیقت کو خلق کیا ہے اور عمرانیاتی سچائیوں سے گریز نہیں کیا۔ اگر کیا ہوتا تو شاید انیس اتنے بڑے فن کار نہ ہوتے۔ یہ واقعہ ہے کہ انیس کا ذہن انیسویں صدی کے لکھنوی معاشرے کا ذہن تھا۔ بارہ سو برس پہلے کی تہذیب و معاشرت جو انھوں نے نہیں دیکھی تھی، اس کا پرتاثیر اور دل

ہلا دینے والا بیان وہ کر بھی کیسے سکتے تھے؟ ان سے ایسی توقع وہی حضرات رکھ سکتے ہیں جو شاعری اور تاریخ کا فرق نہیں جانتے یا جو شعری شاہکار اور تاریخ کے بے روح منظوم چربے میں کوئی فرق نہیں کر سکتے۔ انیس نے وہ کیا جو کسی بھی قوم یا کسی بھی ملک یا کسی بھی عہد میں کوئی بھی اعلیٰ شاعر کرتا ہے۔ ان کے لیے دوسرا راستہ تھا ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں عقیدے کی اصلیت کے ساتھ ساتھ اودھ کی زندگی اور اودھ کے معاشرے کی نبض بھی چلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ادب میں فنکار خارجی حقیقت کے مقابلے میں ایک نئی حقیقت خلق کرتا ہے، انیس نے بھی تاریخی حقیقت کا التباس پیدا کرنے کے لیے معلومات عرب تاریخ سے لیں اور انھیں گوشت پوست کسی حد تک اودھ معاشرت کی مدد سے پہنایا۔ اس طرح وہ نئی تخلیقی حقیقت وجود میں آئی جو مراثی میں ملتی ہے۔ تخلیق کے تقاضوں کی اسی پاسداری سے انیس کے کلام میں وہ شدتِ تاثیر پیدا ہوئی جس کی مقبولیت کے چمن پر ہمیشہ بہار رہے گی۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ اگر اس بحث سے یہ تاثر پیدا ہو کہ انیس کے کرداروں کی معاشرت یکسر ہندوستانی ہے، تو یہ بھی صحیح نہیں۔ بات بنانے والوں نے کچھ مبالغے سے بھی کام لیا ہے۔ کیا تمام مرد کردار عماموں، عباؤں اور قباؤں کے ساتھ سامنے نہیں آتے؟ اور کیا معاشرت اور رہن سہن میں بہت سی عرب چیزوں کا ذکر نہیں آتا؟ اس طرح تخلیقی عمل کی بازیافت کے اس گھال میل نے ایک نئی ملی جلی حقیقت کو جنم دیا ہے۔ یہ حقیقت بیک وقت ساتویں صدی کی بھی ہے اور انیسویں صدی کی بھی، پرانی بھی ہے اور نئی بھی۔ حق وایمان اور عزم واستقامت کی قدیم ترین قدروں کے جوش سے معمور بھی ہے اور شاعر کے چاروں طرف پھیلی ہوئی معاشرتی زندگی کی سچائیوں کی ترجمان بھی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا گیا کہ تخلیقی عمل کی یہ بنیادی شرط ہے کہ شاعر عام حقیقت سے شعری حقیقت کی تخلیق کرتا ہے خواہ وہ ادبی شاعر ہو یا

عوامی شاعر۔ مراثی کا یہ پہلو دلچسپی سے خالی نہیں کہ ادبی شاعری کی سطح پر رونما ہونے سے بہت پہلے یہ شعری حقیقت عزاداری کی مجلسوں اور عوامی مرثیوں میں جلوہ گر ہو چکی تھی۔ یہ عمل صرف انیس ہی کے یہاں نہیں ہوا۔ یہ روایت گجرات اور دکن سے چلی آتی ہے۔ مرثیہ جب خالص عوامی چیز تھا، اس میں یہ رنگ اور بھی گہرا تھا۔ بقول شیخ چاند" گجرات اور دکن کے مرثیہ گویوں نے بلا لحاظ زمان و مکاں عرب شخصیتوں کو اپنے زمانے اور مقام کے ماحول میں ڈھال کر پیش کیا ہے"۔ شیخ چاند نے سودا کے مراثی کے اس پہلو پر بڑی تفصیل سے لکھا ہے (سودا: ص ۳۰۶۔ ۳۰۹) لگن بھرنا، منڈپ چھانا، مہندی، برات، جلوہ، شربت پلائی، نیگ وغیرہ کا بیان عوامی مراثی کی روایت میں شہادت کے پہلو بہ پہلو موجود ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے " اردو مرثیے کا ارتقا" میں لکھا ہے کہ میر کے ہاں بھی" قاسم کی شادی اُس دن رچائی" پورا مرثیہ ایسا ہے، جس میں ہندوستانی رسموں کا بیان کیا گیا ہے" (اردو مرثیے کا ارتقا، ص ۱۲۱) اظہر علی فاروقی نے دہے یعنی عوامی مرثیوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے" آج بھی دیہات ایسی نظیریں پیش کر سکتے ہیں کہ اگر ہولی اور دیوالی میں ہندو اور مسلمان برابر کے شریک ہیں تو تعزیوں اور محرم کو بھی دونوں اپنا سمجھتے ہیں۔ تعزیوں کی قطاروں میں اگر مسلمان مرثیہ خواں مرثیہ پڑھ کر اربابِ جلوس پر رقت طاری کرنے کی کوشش کرتا ہے تو عقیدت مند بھگتن اور بھیلنی کی زبان سے دہے بھی سنائی دیتے ہیں جن کی عمر دراصل اردو مرثیوں کی عمر سے بھی زیادہ ہے" (اردو مرثیہ، ص ۱۹۔ ۳۱۸) گویا یہ روایت اردو میں انیس سے بہت پہلے چلی آتی تھی، بلکہ شاید اس زمانے سے جب سے مرثیہ کہا اور سنایا جانے لگا۔

ہندوستانی معاشرت کی ترجمانی صرف شادی بیاہ کی رسموں تک محدود نہیں بلکہ بچپن میں پالنے کی معصوم مسکراہٹوں سے لے کر موت تک تمام مراحل کی معاشرتی

ترجمانی کا حق ادا کیا گیا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ مرثیے کے کرداروں کے ذریعے آج سے دو سو سال پہلے کی ہندستانی معاشرت کی جیسی تصویریں محفوظ ہو گئی ہیں، شاید مثنویوں کے علاوہ ان کی دوسری نظیر کہیں نہیں ملتی۔ گہوارے میں علی اصغر کا ہمکنا، کاجل لگانا، نظرِ بد کا ٹیکا، کالا دانہ اتارنا، بلائیں لینا، گھونگھٹ کا رواج، ہاتھ جوڑ کر بات کرنا، قبروں پر جانا، چراغ روشن کرنا وغیرہ سبھی سماجی تصورات اور رسومات کی تصویریں مرثیوں میں جا بجا دکھائی دیتی ہیں

بیوہ کا لال بچ گیا صدقے حسین پر
اسپند کوئی کر دے مرے نورِ عین پر

روتی جو سکینہ قدمِ شہ سے لپٹ کر
کبریٰ بھی لگی پیٹنے گھونگھٹ کو الٹ کر

مسند کو شہِ دین نے منور کیا جا کر
لینے لگی بھائی کی بلائیں بہن آ کر

کنگھی کسی کے ہاتھ کی بھاتی نہ تھی کبھی
بے میرے لیٹے نیند انھیں آتی نہ تھی کبھی
بے ان کے ماں کی قبر پہ جاتی نہ تھی کبھی
روتیں پسر یہ ان کو رلاتی نہ تھی کبھی

مٹی سے بچاتے ہیں سدا جس کا تنِ پاک
اس گل پہ گرا دیتے ہیں خود سیکڑوں منھ خاک
تربت میں کوئی پوچھنے والا نہیں ہوتا
شمعیں بھی جلاؤ تو اجالا نہیں ہوتا
ننھے سے ہاتھ جوڑ کے بولے وہ نونہال
ہم باوفا غلام ہیں کیا تاب کیا مجال

بولے یہ ہاتھ جوڑ کے عباسِ نامور
خیمے کہاں بپا کریں یا شاہِ بحر و بر

بین کے معاملے میں بھی سر برہنہ کرنا، سینہ و سر پیٹنا، بال کھسوٹنا، زار و قطار رونا، آہ و واویلا کرنا، ڈیوڑھی پر ماتمی صف بچھانا، بیوگی کی تمام رسمیں، رنڈسالا، عورتوں کا بین وغیرہ مضامین بھی ہندستانی سماج سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ اگرچہ بال کھولنے کا ذکر دوسرے معاشروں خصوصاً ایران میں بھی ملتا ہے لیکن سر پیٹنے یا رنڈسالا پہننے کی رسمیں ہندستانی ہیں، اور ان میں لکھنوی بیگمات کے جذباتی میلانات کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ بیگم صالحہ عابد حسین کا یہ خیال صحیح ہے کہ "انیس کے ہاں کربلا کے مرد مجاہدوں میں یہ رنگ ہلکا اور خواتین میں زیادہ شوخ ہے۔" (خواتینِ کربلا کلامِ انیس کے آئینے میں ص ۲۷) اس کی وجہ یہ ہے کہ مردوں کے بیان میں تو شجاعت، دلیری، جوانمردی اور عزم کے تصورات سے تخیل کو غذا مل سکتی تھی، اور زیادہ توجہ ان اقدار پر تھی لیکن اہلِ حرم کی زندگی کو بیان کرتے ہوئے تخیل کی جولانیوں کا موقع تبھی نکل سکتا تھا، جب ان کے گہرے درد و غم اور ایثار و محبت کے جذبات کو بیان کیا جائے، اور یہ ان خواتین کے برتاؤ، ان کے بین، ان کی رسوم، رہن سہن اور طرزِ گفتار ہی کے ذریعے ممکن تھا۔

نکلی حرم سے ایک زنِ فاطمہ جمال
گویا جنابِ سیدہ کھولے ہوئے تھیں بال

غل ہوا خیمۂ اقدس میں کہ سرور آئے
پیچھے پردے کے حرم کھولے ہوئے سر آئے

دوڑے ادھر سے چھاتیوں کو پیٹتے حرم
ڈیوڑھی سے پہلے آیا لچکتا ہوا علم

ہلتا تھا خیمہ رانڈوں میں تھی یہ دھڑا دھڑی
آہوں کی بجلیاں تھیں تو اشکوں کی تھی جھڑی
کوئی اِدھر کو غش تھی کوئی تھی اُدھر پڑی
آفت کا وقت تھا تو قیامت کی تھی گھڑی

دشمن کو بھی نہ بیٹے کا لاشہ خدا دکھائے
حضرت زمیں پہ گر کے پکارے کہ ہائے ہائے

ثابت ہے جو مرنا مجھے رنڈسالا پنہاؤ
ڈیوڑھی پہ چلو ماتمی صف گھر میں بچھاؤ
خود کہہ کے گئے تھے وہ سلامت نہ پھریں گے
عباس بس اب تا بہ قیامت نہ پھریں گے

پھینک دی ہند نے یہ سنتے ہی سر پہ سے ردا
پیٹ کر چھاتی کو چلائی کہ ہے ہے آقا

بات صرف بین یا رسومات تک محدود نہیں۔ اردو مراثی میں ہندوستانیت کے دوسرے پہلو بھی ہیں۔ جنگ کے واقعات میں اگرچہ معاشرتی کوائف کی زیادہ گنجائش نہیں تھی، تاہم یہاں بھی یہ جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔

میخیں زمیں کی اس کی تگاپو سے ہل گئیں
دونوں کنوتیاں بھی کھڑی ہو کے مل گئیں

دشمن کو کیا نبرد میں بچنے کی آس ہو
لڑلے کٹاریاں یہ فرس جس کے پاس ہو

یوں برچھیاں تھیں چار طرف اس جناب کے
جیسے کرن نکلتی ہے گرد آفتاب کے

تن تن کے جو کاندھے پہ رکھے بچوں نے بھالے
ماں تکتی تھی ہاتھوں سے کلیجے کو سنبھالے

اک صف میں برچھیوں کی چمک تھی کہ الحذر
لچکا رہے تھے ڈانڈ سوارانِ خیرہ سر

تھا اک گلا تو خنجرِ بے پیر کے لیے
وہ برچھیاں تھیں سب تنِ شبیر کے لیے

ہتھوانس کے تیغ و سپر اکبر یہ پکارے
کیا بکتے ہو بیہودہ سخن منہ پہ ہمارے

ع گینڈے کی ڈھال کاٹتی ہے تیغِ آبدار

لڑکوں سے فوجیں بھاگی ہیں منہ پھیر پھیر کے
ہاتھی کو مار ڈالا ہے بچوں نے شیر کے

چتلے ہیں جتنے سانپ وہ ڈستے نہیں کبھی
گرجے ہیں جو بہت وہ برستے نہیں کبھی

جب آئی سن سے کاٹ کے جوشن نکل گئی
اڑ کر صفوں کے بیچ سے ناگن نکل گئی

حملے کے وقت گھوڑے کی کنوتیوں کے کھڑے ہو کر مل جانے اور تیغ کے ہتھوانسنے کا تصور ہندستانی ہے۔ برچھی، برچھے اور نیزے میں جو فرق ہے، وہ ظاہر ہے۔ کٹاری، ڈانڈ اور بھالے ہندستانی ہیں۔ شجاعت، دلیری اور بہادری کے سلسلے میں ارجن کا ذکر آیا ہے۔ مرثیوں میں گینڈے، ہاتھی، چتلے سانپ اور ناگن کا تصور بھی اسی سرزمین سے تعلق رکھتا ہے۔ انیس کا کلام بحرِ زخار ہے۔ یہ چند مثالیں محض نمونے کے طور پر پیش کی گئیں۔ صرف میدان جنگ کے بیانات سے ایسی تمام مثالیں جمع کی جائیں تو ان کی تعداد بلاشبہ سینکڑوں تک پہنچے گی۔

غرض انیس کی شاعری میں ہندستانیت کے کئی پہلو اور کئی جہتیں ہیں، معاشرتی کوائف، جذباتی رویے، رسم و رواج، رہن سہن، بین و بکا، میدانِ جنگ، ان کی کچھ جھلک اوپر پیش کی گئی۔ انیس کے یہاں اس کا اثر منظر نگاری، فطرت، موسم اور صبح و شام کے بیان پر بھی ہوا ہے۔ بعض اشعار میں کوسوں تک بچھی ہوئی "مخمل سی وہ گیاہ وہ گل سبز و سرخ و زرد" اور "تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا" کے جو پیکر ہیں، ان کی حسی اور بصری کیفیتوں کے ہندستانی مناظر سے متاثر ہونے کا امکان زیادہ ہے۔ ڈاکٹر مسیح الزماں نے لکھا ہے: "انیس کے یہاں مناظر کے بیانات خصوصاً چہرے میں صبح کے مناظر کے ساتھ لہلہاتے ہوئے سبزے اور چٹکتی ہوئی کلیوں کا ذکر خاص کربلا کی سرزمین کا نقشہ پیش نہیں کرتا .... ان بیانات میں بہت سی ایسی چیزیں نظر آتی ہیں جن کے ہونے کا امکان کربلا کے میدان میں نہیں تھا" (اردو مرثیے کا ارتقا: ص ۳۶۲) اظہر علی فاروقی نے بھی اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ "یہ مناظر اور کیفیتیں، یہ سبزہ زار اور چمن زار کربلا کے ریتیلے اور تپتے ہوئے میدانوں کی طرف نہیں بلکہ کسی اور طرف اشارہ کرتے ہیں" (اردو مرثیہ: ص ۱۵۰)

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زارِ صبح ‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏ گلزارِ شب خزاں ہوا آئی بہارِ صبح
کرنے لگا فلک زرِ انجم نثارِ صبح ‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏ سرگرم ذکرِ حق ہوئے طاعت گزارِ صبح
تھا چرخِ اخضری پہ یہ رنگ آفتاب کا
کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلنا وہ بادِ صبح کے جھونکوں کا دم بدم ‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏ مرغانِ باغ کی وہ خوش الحانیاں بہم
وہ آب و تابِ نہر وہ موجوں کا پیچ و خم ‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏‏ سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت نہ کم
کھا کھا کے اوس اور بھی سبزا ہرا ہوا
تھا موتیوں سے دامنِ صحرا بھرا ہوا

وہ نورِ صبح اور وہ صحرا وہ سبزہ زار　　تھے طائروں کے غول درختوں پہ بے شمار
چلنا نسیمِ صبح کا رہ رہ کے بار بار　　کوکو وہ قمریوں کی وہ طاؤس کی پکار
وا تھے دریچے باغِ بہشتِ نعیم کے
ہر سو رواں تھے دشت میں جھونکے نسیم کے

وہ پھولنا شفق کا وہ مینائے لاجورد　　مخمل سی وہ گیاہ وگلِ سبز و سرخ و زرد
رکھتی تھی پھونک کر قدم اپنا ہوائے سرد　　یہ خوف تھا کہ دامنِ گل پہ پڑے نہ گرد
دھوتا تھا دل کے داغ چمن لالہ زار کا
سردی جگر کو دیتا تھا سبزہ کچھار کا

(۳)

اب آخر میں اس بنیادی سوال کو لیجیے کہ انیس کی شاعری کا کتنا حصہ ایسا ہے جہاں کسی ہندستانی رسم کا ذکر نہیں، یا کسی خارجی ہندستانی مظہر کی طرف بھی اشارہ نہیں یعنی سہرا، نیگ، صندل، لگن، منڈپ، کنگنا، ہاتھی، رنڈ سالا، کچھ بھی نہیں تاہم ان اشعار میں ہندستانی فضا ہے۔ گویا ضروری نہیں کہ ہندستانی فضا مرئی شکل میں ہو۔ اس کی غیر مرئی کیفیت بھی ہو سکتی ہے۔ اس ضمن میں اس امر کی وضاحت ضروری ہے کہ موضوع ہو یا مواد، یہ ذہنی چیز ہے جبکہ اس کے اظہار کے لیے شاعر کو زبان کے مختلف النّوع سانچوں کا مرہونِ منت ہونا پڑتا ہے۔ مراثی میں ہندستانیت کی بحث میں آج تک اس طرف نظر نہیں گئی کہ اظہار و بیان کے معاملے میں سب سے بڑا جبر زبان کی صرفیات یا اس کی لفظیات کا جبر ہوتا ہے۔ کوئی شاعر خواہ کتنا ہی قادر الکلام ہو، یا لفظوں کا کتنا بڑا بادشاہ ہو، زبان اپنی ساخت، اپنے مزاج اور اپنے نسلی رویوں سے موضوع کی پیش کش کو متاثر کرتی ہے، اور شاعر کے موضوع پر لامحالہ اس سماج کی چھاپ لگا ہی دیتی ہے جس سماج میں وہ زبان بولی جاتی ہے۔ انیس کی زبان لکھنؤ کی اردو تھی، جسے

کھڑی نے گودوں کھلایا تھا، لیکن جس کے ناز اودھ نے اٹھائے تھے۔ اس میں بیگمات کی گفتگو کا ایک خاص انداز اور ایک خاص لہجہ تھا، حفظِ مراتب کے خاص سانچے تھے، تخاطب کے خاص طریقے تھے۔ خاص ترکیبیں، خاص محاورے اور خاص روزمرہ تھا۔ ان سب کا استعمال انیس کے ہاں ہونا ہی ہونا تھا، ان تمام لسانی وسائل کا استعمال شائستگی کی دلیل اور فصاحت کی ضمانت بھی تھا۔ نیز یہ بات بھی نظر میں رہنی چاہیے کہ انیس رمز و اشارے کے شاعر نہیں، وضاحت اور تفصیل کے شاعر ہیں۔ ان کا فن ایجاز سے عبارت نہیں۔ انھوں نے اطناب کو اوجِ کمال تک پہنچایا۔ خود کہتے ہیں "اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں"۔ یہ بھی معلوم ہے کہ مرثیہ غزل یا رباعی کی طرح رمزیہ صنفِ سخن نہیں، یہ قصیدے یا مثنوی کی طرح بیانیہ چیز ہے۔ مرثیے کے موضوعات واقعاتی ہیں، اور محدود واقعات کو انیس نے لامحدود طور پر لکھا ہے۔ جو لوگ انیس کی استعارہ سازی کو اہمیت دیتے ہیں وہ نہیں جانتے کہ استعارے کا عمل دخل ان کی شعری اسلوبیات کا غالب عنصر نہیں۔ بیانیہ شاعری استعارے کا نہیں تشبیہ کا کھیل ہوتی ہے۔ انیس نے جس چیز کو "مضامینِ نو کے انبار" کہا ہے وہ دراصل بیانِ نو کے انبار ہیں۔ میر انیس کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مرثیے میں بیانیہ اظہار کو زبردست وسعت دی، اور اسے ایک نئی شاہراہ پر لگا دیا۔ چنانچہ کیفیت اور کمیت دونوں اعتبار سے انیس کی شاعری بذاتہٖ ایک زبردست شعری روایت بن گئی۔ عین ممکن ہے کہ اس شاعری کا کوئی گہرا تحت الشعوری رشتہ "کاویہ" کی قدیم ہندستانی روایت سے ہو، جس کے بہترین نمائندوں کا سلسلہ کالی داس سے تلسی داس تک پھیلا ہوا ہے۔ "کاویہ" میں بھی موضوع کو پھیلا کر، بڑھا کر پوری وضاحت کے ساتھ پیش کرنا ہوتا تھا۔ ایسا ہی فارسی بیانیہ شاعری میں بھی ہوا جس کا بے مثل شاہکار شاہنامہ ہے۔ مرثیے کا موضوع بھی بیان کی کفایت نہیں، اس کی وسعت چاہتا تھا، چنانچہ مرثیے کی اس نوعیت کے پیشِ نظر

انیس زبان کے بڑے سے بڑے حصے کو اپنے تصرف میں لے آئے۔ زبان کے بڑے حصے کو تصرف میں لے آنے کا ناگزیر نتیجہ یہ ہوا کہ زبان کے استعمال کے زیادہ سے زیادہ امکانات اپنے ساتھ اس زبان کے سماجی رویّوں کو بھی لے آئے۔ ان سے اگر بچنے کی کوشش کی جاتی تو انیس کو نہ صرف اپنی شعری آمد اور روانی سے بلکہ زبان کے ایک حصے سے بھی ہاتھ دھونا پڑتے۔ زبان کے ایک حصے کو برتنا اور دوسرے سے روگردانی کرنا زبان کو مجروح کرنا اور خود اپنے شعری اظہار کی قوتوں پر پہرے بٹھانا تھا۔ یہ ایسا جرم ہے جس کا ارتکاب چھوٹے شاعر تو کر سکتے ہیں، انیس جیسا بڑا شاعر نہیں کر سکتا تھا، اور وہ بھی ایک بیانیہ شاعر جس کو زبان کی لفظیات کے زیادہ سے زیادہ حصے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ذرا "جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے" سے یہ حصہ ملاحظہ ہو، جو حضرتِ عباّس کو علم دیے جانے کے موقع پر آیا ہے؛

یہ سن کے آئی زوجۂ عباسِ نامور   شوہر کی سمت پہلے کنکھیوں سے کی نظر
لیں سبطِ مصطفیٰؐ کی بلائیں بچشمِ تر   زینب کے گرد پھر کے یہ بولی وہ نوحہ گر
فیض آپ کا ہے اور تصدُّق امام کا
عزت بڑھی کنیز کی رتبہ غلام کا

سر کو لگا کے چھاتی سے زینب نے یہ کہا   تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا
کی عرض مجھ سی لاکھ کنیزیں ہوں تو فدا   بانوے نامور کو سہاگن رکھے خدا
بچے جئیں ترقیِ اقبال و جاہ ہو
سائے میں آپ کے علی اکبر کا بیاہ ہو

قسمت وطن میں خیر سے پھر سب کو لے کے جائے   یثرب میں شور ہو کہ سفر سے حسین آئے
ام البنین جاہ و حشم سے پسر کو پائے   جلدی شبِ عروسیِ اکبر خدا دکھائے

مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں
لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

اس اقتباس کے دوسرے مصرعے میں " شوہر کی سمت پہلے کنکھیوں سے کی نظر" میں لفظ "کنکھیوں" سے کسی رسم کا اظہار نہیں ہوتا، نہ ہی کسی ٹھوس پیکر کا تصور ابھرتا ہے۔ شرم وحیا تو عالم گیر صفت ہے، لیکن لفظ "کنکھیوں" کے استعمال سے معاً اس سماج کی عورت کا جذباتی رویہ سامنے آجاتا ہے، جس سماج میں اردو زبان بولی جاتی ہے، اور اس ایک لفظ کے استعمال سے پورے بند میں بجلی سی دوڑ جاتی ہے، اور اپنائیت کی فضا پیدا ہوجاتی ہے جو شعر کی اثر آفرینی میں اضافہ کرتی ہے۔ یہ فضا بیت کے مصرعے " عزت بڑھی کنیز کی رتبہ غلام کا" سے اور بھی گہری ہوگئی ہے۔ اگرچہ " غلام" عربی کا اور "کنیز" فارسی کا لفظ ہے، لیکن ایک خاتون کردار کی زبان سے اپنے شوہر اور نند کی موجودگی میں جس طرح یہ الفاظ بولنے والے کے لیے ادا ہوتے ہیں، وہ انداز ہندستانی بیگمات کے لہجے اور طرزِ گفتگو کی غمازی کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے بند میں " تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا" یا " بانوے نامور کو سہاگن رکھے خدا" یا "بچے جئیں ترقیِ اقبال وجاہ ہو" ان مصرعوں میں بھی کسی ہندستانی رسم یا مقامی چیز کا ذکر نہیں لیکن یہ دعائیں سب کی سب ہندستانی ہیں۔ شوہر کی زندگی اور گھر کی خوشی کا تصور کہاں نہیں، لیکن " تو اپنی مانگ کوکھ سے ٹھنڈی رہے سدا" کے دعائیہ استعمال سے ایک ایسی جذباتی فضا پیدا ہوجاتی ہے جو کلیتاً ہندستانی ہے۔ یہی معاملہ لفظ "سہاگن" کا ہے، جس سے ذہن میں ہندستانی گھر گرہستی اور اس کی خوشیوں کا تصور سامنے آتا ہے۔ اسی طرح آخری بند کی بیت ملاحظہ ہو جس میں لفظ " دلہن" آیا ہے۔ یہ بیت بھی دعائیہ ہے:

مہندی تمہارا لال ملے ہاتھ پاؤں میں　　　لاؤ دلہن کو بیاہ کے تاروں کی چھاؤں میں

لسانی اظہار کے نقطۂ نظر سے یہ بات صاف ہے کہ لفظ "لال" ہو" دلہن" یا " سہاگن"
انیس کے ہاں کوئی لفظ بذاتہٖ نہیں آتا بلکہ پورے معنوی واحدے SEMANTIC UNIT
کے طور پر آتا ہے جس میں اس لفظ کے متعلقات کی ذہنی تصویریں بھی ہوتی ہیں۔ گویا
یہ معنوی اکائیاں اپنی سماجی اور معاشرتی جامعیت کے ساتھ آتی ہیں اور ان میں کئی
جذباتی اور حسی پیکروں کے سلسلے سموئے ہوتے ہوتے ہیں۔ مثلاً زینب کے مکالمے
میں انیس جب علی اکبر کا ذکر کرتے ہیں تو شعری آمد کی رو میں انیس کے ذہن میں علی اکبر
کا تصور ایک ایسے "لال" یا دولہا کا تصور بن کر ابھرتا ہے جس کے ہاتھ پاؤں میں
مہندی لگی ہوئی ہے۔ اسی طرح جب دلہن کا تصور ان کے ذہن میں آتا ہے تو اس
کے ساتھ ساتھ تاروں کی چھاؤں کا تصور بھی دبے پاؤں شعر میں داخل ہو جاتا ہے۔
ایسے اشعار میں "لال" کو "مہندی" سے، "دلہن" کو "تاروں کی چھاؤں" سے، "بانو" کو،
"سہاگ" سے یا "مانگ" کو "کوکھ سے ٹھنڈی رہے" سے یا حضرت امام حسین اور زینب
کی موجودگی میں زوجۂ عباس کے تصور کو خدمت اور وفا شعاری ہیں "کنیز" اور "غلام"
کے تصور سے الگ نہیں رکھا جا سکتا۔ گویا یہ سب ایسے جذباتی اور ذہنی سلسلے ہیں جو
وسیع تر معنوی اکائیوں کا حصہ ہیں، اور اپنے سماجی تعلقات کے ساتھ جامع طور پر
استعمال ہوتے ہیں۔ انیس کے ذہن میں یہ الگ الگ نہیں بلکہ ایک کُل کے طور پر ایک
ساتھ آتے ہیں۔ انیس کے کمالِ فن کا یہ پہلو خصوصی توجہ چاہتا ہے۔ یہ معمولی بات نہیں کہ
انیس نے الفاظ کی بڑی سے بڑی تعداد کو زیادہ سے زیادہ سلیقے سے برتا ہے۔ انیس کے
نواسے پیارے صاحب رشید سے جو روایت منسوب ہے کہ انیس فرمایا کرتے تھے "حضرات
لکھنؤ اس طرح نہیں کہتے" اس سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انیس کی زبان کے جامع اور
معاشرتی تصور پر کیسی گہری نظر تھی۔ انیس "کلام باموقع" پر بھی اصرار کرتے تھے۔ اس بات
کو عام طور پر تسلیم کیا جاتا ہے کہ انیس نے ہندستانی عورتوں کے لہجے اور طرزِ گفتار کو

جس کمال سے شعر میں کھپایا ہے، اس کی اتنی متنوع اور متحرک تصویریں کہیں اور نہیں ملتیں، انھوں نے ہندستانی خواتین کی امیدوں، آرزوؤں، تمناؤں، دعاؤں، ان کے آداب، حفظِ مراتب، لہجے، روزمرّے، محاورے اور ذہنی اور جذباتی رویوں کی ایسی تصویر کشی کی ہے کہ پوری اردو شاعری میں اس کا جواب نہیں۔ ذیل کے اشعار میں ذرا لہجہ اور خطاب دیکھیے، معاً اودھ کے گھرانوں کی فضا سامنے آجاتی ہے:۔

کیسی دھڑا دھڑی ہے یہ کیوں بین ہوتے ہیں
لوگو نہ غل مچاؤ مرے لال سوتے ہیں

چھپ جاتے جس سے دور کا ناتا ہے صاحبو
دولہا دلہن کے لینے کو آتا ہے صاحبو

اولاد بھی پیاری ہے تو حضرت ہی کے دم تک
کہیے تو بلائیں بھی نہ لوں سر سے قدم تک

لو اپنے دودھ کی تمھیں دیتی ہوں میں قسم
اب کچھ کہو گے منہ سے تو ہوگا مجھے بھی غم

کروٹ تو لو کہ ماں کے جگر کو قرار ہو
اس بچپنے کی نیند پہ اماں نثار ہو

وہ کہتی تھی کہ جاگ کے تقدیر سو گئی
بی بی نہ پکڑو ہاتھ کہ میں رانڈ ہو گئی

رکھے خدا سلامت انھیں اپنی جان سے
اٹھ جائے خیر پالنے والی جہان سے

کیا جانے وہ مزا جسے اس کا ملا نہیں
اچھا سدھارو تم سے ہمیں کچھ گلا نہیں

عابد ہوں یا کہ یہ سبھی آنکھوں کے تارے ہیں
پر اب تو یہ نہ آپ کے ہیں نے ہمارے ہیں

جیتے نہ پھروگے یہ قسم کھاتی ہوں واری
کم سن ہو بہت اس لیے سمجھاتی ہوں واری
چہروں کی بلائیں تو مجھے لینے دو واری
پھر کاہے کو شکلیں نظر آئیں گی تمہاری

فرمایا بہن اب انھیں آغوش میں لو تم
دو شیر مرے مر گئے پرسا مجھے دو تم
وہ بولی کہ ہے ہے یہ نہ فرمائیے بھائی
حضرت کے کہاں لال کہاں میری کمائی

اس ضمن میں یہ مسلسل حصے بھی اپنی معنویت سے خالی نہیں۔ زینب علی اکبر کے بارے میں کہتی ہیں:

سی کرنئے کرتے انھیں کس روز پنہائے
اسپند کیا کب یہ کہیں جا کے جو آئے
رکھتی بغل میں کس دن انھیں دولہا سا بنائے
ناز ان کی پھوپھی نے کبھی کاہے کو اٹھائے
پوچھے تو کوئی گھٹنیوں جس روز چلے تھے
ان تلووں سے یہ دیدۂ ترکس نے ملے تھے
راتوں کو رہا کون چھٹی چلّوں میں بیدار
کس نے کہو سرمہ دیا ان آنکھوں میں ہر بار
پہلو میں رہا دل کی طرح کس کے یہ دلدار
کس بی بی نے گیسو ہیں یہ مَنّت کے رکھے چار
بے میری اجازت جو یہ مرنے کو چلے ہیں
پوچھے تو کوئی کس کی مرادوں کے پلے ہیں

جب دودھ بڑھانے کا ہوا خیر سے ہنگام
اس شادی کا کس نے کیا کنبے میں سرانجام
قرباں رہے اٹھارہ برس جو سحر و شام
پوچھا بھی نہ ہاں سچ ہے اب اس بی بی سے کیا کام
کیوں ان کی بلائے کے نہ پہلے ہی موی ہیں
سب لوگ تو ان کے ہوئے کوئی نہ ہوئی ہیں

اسی موقع پر شہر بانو حضرت امام حسین سے کہتی ہیں :

ہیں آپ کی، گھر آپ کا، اور آپ کے دلدار
لونڈی کے بھی مالک ہو اور اکبر کے بھی مختار
شکوہ نہیں گر ہیں تو محبت کے گلے ہیں
یہ لعل مجھے آپ کے صدقے میں ملے ہیں
ہے کام کا وہ ان میں جو کام آپ کے آئے
ارشاد جسے کیجیے وہ مرنے کو جائے
فرماؤ تو لونڈی علی اصغر کو بھی لائے
حسرت ہے کہ مادر انھیں نوشاہ بنائے
پر غم نہیں اس کا بھی کہ یہ ہم سے جدا ہوں
اب تو یہی شادی ہے کہ حضرت پہ فدا ہوں

فاطمہ کبریٰ حضرت قاسم سے کہتی ہیں :

سمجھی کہ جیتے اب نہیں پھرنے کے رن سے تم
پیاسا گلا کٹا کے ملو گے حسن سے تم
سوؤ گے منھ چھپا کے لحد میں کفن سے تم
اچھا سلوک کرتے ہو صاحب دلہن سے تم

اک رات کی بنی پہ جفائیں ہی چاہیے
اے شمع بزمِ مہر و وفا یوں ہی چاہیے

غیر مرئی ہندستانیت یعنی محض زبان، روزمرہ، اور لہجے کے استعمال سے مشکّل ہونے والی ہندستانی فضا کی حدود کا تعین خاصا مشکل کام ہے۔ اس کا سلسلہ اندازِ گفتگو

اور معمولی لفظوں کے استعمال سے لے کر محاوروں، ترکیبوں، کہاوتوں اور لفظیات کے دوسرے پیچ در پیچ دائروں تک کچھ اس طرح پھیلا ہوا ہے کہ ہر ہر پہلو کی نشان دہی کرنا تقریباً ناممکن ہے. صرف محاوروں ہی سے اس کا کچھ اندازہ ہوگا. ذیل کے اشعار میں محاوروں کا استعمال کم و بیش غیر ارادی ہے. غور فرمائیے کہ ایک معمولی سے محاورے کے استعمال سے فضا میں مقامی رنگ کس طرح آجاتا ہے:

چھل بل دکھائی فوج کو دوڑا تھما اُڑا
صورت بنائی جست کی سمٹا جما اُڑا

کس سے کہیں جو حالِ دلِ دردناک ہے
تلوار چل رہی ہے جگر چاک چاک ہے

میں اب انھیں بے جان سے مارے نہ پھروں گا
بے تیغ کے گھاٹ ان کو اتارے نہ پھروں گا

وہ نہر، وہ اشجار، وہ سبزہ وہ ترائی
جنگل بھی ہوا پر تھا کہ آج اپنی بن آئی

کیسی ہوا چلی چمنِ روزگار میں
سیّد کا باغ لٹتا ہے فصلِ بہار میں

آگے ہمارے دعوئے جرأت خدا کی شان
گدّی سے کھینچ لوں ابھی بڑھ کر تری زبان

جھونکوں سے ہوا کے جو اڑے پردۂ محمل
سینوں میں اچھلنے لگے سیدانیوں کے دل

ذیل کے شعر بھی ملاحظہ ہوں۔ ان میں صرف ایک لفظ یا صرف ایک پیکر کے استعمال سے شعر میں ہندوستانی کیفیت پیدا ہو گئی ہے:

آفت تھی بے کسی تھی مصیبت تھی یاس تھی
بے فوج بادشاہ تھا ڈیوڑھی اداس تھی

دامن علم کا کھول کے عباس رُک گئے
صف باندھ کر سلام کو مجرائی رُک گئے

رن پر چڑھے جو سوگ کے کپڑے اتار کے
مارے گئے وہ شیر ہزاروں کو مار کے

گرمی یہ اور قحط کئی دن سے آب کا
رُخ تمتما گیا ہے مرے آفتاب کا

تر ہے قبا پسینے میں پنکھا کوئی ہلاؤ
سونلا گئے ہو دھوپ میں واری ہوا میں آؤ

بھاگڑ میں خوں سے رن کی زمیں لال ہوگئی
دولہا کی لاش گھوڑوں سے پا مال ہوگئی

انیس کے یہاں سے ایسی مثالیں سینکڑوں نہیں، ہزاروں کی تعداد میں پیش کی جاسکتی ہیں، جہاں صرف ایک لفظ یا محاورے یا ترکیب یا پیکر کے استعمال سے جیسے "واری"، "بلائیں"، "دودھ کی قسم"، "دھوپ میں سونلانا"، "چاندسی دلہن"، "تھل بل"، "جنگل کا ہوا پر ہونا"، "تیغ کے گھاٹ اتارنا"، "گدی سے زبان کھینچنا"، "باغ لٹنا" یا معمولی الفاظ جیسے "سوگ"، "سدھارو"، "ڈیوڑھی"، "تمتمانا"، "رن"، "بھاگڑ"، کے تخلیقی استعمال سے شعر کی پوری معنوی فضا بدل گئی ہے۔ لامحالہ انیس کی شاعری میں عقیدے کی روشنی چاندنی بن کر ہر جگہ پھیلی ہوئی ہے، لیکن اس کے ساتھ ساتھ غیر مرئی ہندستانیت بھی ہوا کی طرح ہر جگہ موجود ہے، خواہ وہ دکھائی دے یا نہ دے۔ اس کا تعلق، جیسا کہ وضاحت کی گئی، زبان کے لہجے، روزمرے، محاورے اور بعض اوقات عام لفظوں کے باسلیقہ استعمال سے ہے۔ یہ سب زبان کی ایسی معنوی اکائیاں ہیں جن سے زبان کا بھرپور تخلیقی استعمال کرنے والا کوئی بھی شاعر صرفِ نظر نہیں کرسکتا۔ اب یہ بات واضح ہے کہ زبان کا استعمال اپنے ساتھ ایک مخصوص ذہنی فضا، ایک مخصوص ملکی مزاج اور ایک مخصوص سماجی اور معاشرتی رنگ لے کر آتا ہے اور جس شاعر کی لفظیات اور اس کے استعمال کا دائرہ جتنا بڑا ہوگا اسی نسبت سے زبان کا اپنا مخصوص معاشرتی رنگ اس کی شاعری میں زیادہ سے زیادہ جھلکے گا۔ انیس نے زبان اور روزمرے اور اس کی معنوی اکائیوں کے اس انتہائی فیض بخش جبر کو اپنے لیے روا رکھا۔ اب اس کی مزید وضاحت کی ضرورت نہیں کہ کیا انیس نے ہندستانیت کو عمداً اردو مرثیے میں داخل کیا اور اس معاملے میں وہ واقعی آزاد تھے؟ یا ایک بار جب اردو زبان کی لطافتوں معنوی اکائیوں اور ذہنی پیکروں

کے دروازے زبان کے بھرپور استعمال کی بدولت انھوں نے خود پر وا کر لیے تو ان کی شاعری میں اردو کے لسانی سماج کا در آنا فطری تھا۔ اور اردو کا لسانی سماج بہرحال ہندستانی سماج ہے۔ اس سے زبردست فائدہ یہ ہوا کہ انیس کو ان کی مخصوص شعریت کے لیے ایک وسیع لسانی اور معنوی فضا مل گئی، اور مرثیے کے کرداروں کو ایک ایسی طرز گفتار، ایک ایسا لہجہ، ایک ایسا اندازِ بیان مل گیا جس کی بدولت شعری حقیقت کے التباس کے لیے AUTHENTICITY کی بنیاد فراہم ہوگئی، اور اردو والوں سے بالعموم اور لکھنؤ والوں سے بالخصوص "اپنائیت" کا وہ سچا رشتہ قائم ہوگیا، جس کا انیس کی شہرتِ عام اور قبول دوام میں بڑا ہاتھ ہے۔

مصادر:

۱۔ مراثیِ میرانیس (جلد ۱، ۲، ۳، ۴) نول کشور لکھنؤ ۱۹۵۸ء

۲۔ مراثیِ انیس مرتبہ نائب حسین نقوی (جلد ۱، ۲، ۳، ۴) غلام علی لاہور ۱۹۵۹ء

۳۔ روحِ انیس مرتبہ پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیبؔ کتاب نگر لکھنؤ ۱۹۵۶ء

۴۔ سودا از شیخ چاند، انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۶ء

۵۔ اردو مرثیہ از سفارش حسین رضوی، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی ۱۹۶۵ء

۶۔ خواتینِ کربلا کلام انیس کے آئینے میں از بیگم صالحہ عابد حسین، مکتبہ جامعہ نئی دہلی ۱۹۷۳ء

۷۔ اردو مرثیے کا ارتقا از ڈاکٹر مسیح الزماں، کتاب نگر، لکھنؤ ۱۹۶۸ء

۸۔ اردو مرثیہ از اظہر علی فاروقی، الہ آباد ۱۹۵۸ء